


DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution.



ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DIDEROT

BEAUX-ARTS

III

ARTS DU DESSIN

(SALONS)

—

MUSIQUE

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR

RUE SAINT-BENOIT

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DIDEROT

REVUES SUR LES ÉDITIONS ORIGINALES

COMPRENANT CE QUI A ÉTÉ PUBLIÉ A DIVERSES ÉPOQUES

ET LES MANUSCRITS INÉDITS
CONSERVÉS A LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ERMITAGE

NOTICES, NOTES, TABLE ANALYTIQUE

ÉTUDE SUR DIDEROT

ET

LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE AU XVIII[e] SIÈCLE

PAR J. ASSÉZAT

TOME DOUZIÈME



PARIS

GARNIER FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

1876

SALON DE 1775

Publié en 1857

Nous n'aurions rien à dire sur ce très-court Salon, s'il n'amenait en scène un nouveau personnage, le peintre Saint-Quentin, qui sert d'interlocuteur à Diderot. Il n'est pas possible d'affirmer que le dialogue entre ces deux hommes ait été tenu; mais Saint-Quentin, quoiqu'il n'ait pas laissé de traces dans les biographies, n'est point un être de raison. Il s'appelait Jacques-Philippe Joseph et était né en 1738. Élève de Boucher, il entra en 1762 à l'École royale des élèves protégés, et en sortit en 1755. Il alla à Rome, en revint et mourut ou se fit oublier.

SALON DE 1775

A MON AMI MONSIEUR GRIMM.

PEINTURE.

Sous la protection spéciale du concierge, M. Phelipot, j'étais entré de bonne heure au Salon. Je m'y croyais seul, et je me disposais à examiner tranquillement les chefs-d'œuvre que nos artistes avaient exposés cette année; mais il n'en fut pas tout ainsi que je l'avais espéré. J'avais été précédé par un jeune homme fougueux jetant sur tout un coup d'œil rapide et sévère, et très-résolu de ne rien approuver. A parler franchement, il en avait quelques raisons : il était récemment de retour de Rome; il avait présenté à l'Académie successivement trois ou quatre tableaux d'agrément et ils avaient été tous rejetés, quoiqu'il eût été comblé d'éloges et qu'il se fût assuré des suffrages de ceux qui donnent le ton dans l'école. Il m'aborde, car je ne lui étais pas inconnu. « Vous venez ici pour admirer, me dit-il, mais vous aurez peu de chose à faire.

DIDEROT.

Pourquoi cela, s'il vous plaît? Ce Salon-ci me paraît aussi riche que les années précédentes, et je ne suis pas devenu plus difficile.

SAINT-QUENTIN.

Il est détestable.

DIDEROT.

Détestable! C'est bientôt dit.

SAINT-QUENTIN.

Et plus facile encore à prouver. Voulez-vous que nous en fassions essai sur quelques-uns des morceaux même les plus estimés?

DIDEROT.

Très-volontiers.

HALLÉ.

SAINT-QUENTIN.

Commençons par ce *Christ qui fait approcher de lui les petits enfants pour les bénir*[1] (1). Où est la douceur et la noblesse qu'il aurait fallu fondre ensemble sur ce visage?

DIDEROT.

Si ces qualités ne s'y rencontrent jamais et si cette figure est traditionnelle?

SAINT-QUENTIN.

C'est-à-dire qu'il fallait continuer de la rendre ignoble, imbécile et plate, parce qu'il est d'usage de la faire ainsi! Et puis la couleur en est fausse, le dessin lourd, la draperie de réminiscence et sans goût, et cette grimace hideuse est à effrayer les petits enfants. C'est le tableau le plus français que je connaisse; il est jaune, il est rouge, il est violet. Mais il faut espérer qu'un long séjour dans le pays des grands maîtres le corrigera. Ainsi soit-il.

VIEN.

DIDEROT.

Que trouvez-vous à redire à ce *Saint Thibault*[2] (3)? A votre avis, n'est-il pas noblement et sagement composé? N'est-il pas vigoureux de couleur et d'effet, et les détails n'en sont-ils pas dessinés avec justesse et vérité?

SAINT-QUENTIN.

Et c'est là tout ce que vous y voyez?

1. Tableau de 10 pieds 6 pouces de haut sur 7 de large, fait pour décorer la chapelle du collége des Grassins.

2. Tableau de 8 pieds 6 pouces de haut sur 5 pieds 9 pouces de large, destiné à être placé dans la chapelle du Nouveau Trianon.

DIDEROT.

Pardonnez-moi, j'en trouve encore les têtes nobles et faites d'après nature, ce qui n'est pas trop commun.

SAINT-QUENTIN.

Et cette reine de Provence n'est-elle pas bien décemment nichée dans un coin ? C'est un objet principal qu'il ne convenait, ce me semble, de montrer ni de profil ni comme une figure accessoire. Cela n'a pas le sens commun. On lui a fait la tête trop petite ; et cette mine chiffonnée, qu'en dites-vous ? Est-ce là l'idée que nous nous faisons d'une reine ? Et ces autres figures, qui paraissent avoir été jetées dans un même moule, et l'effet général du tableau, tout cela n'est-il pas bien admirable ?

DIDEROT.

Il y a des parties qui viennent trop en avant, je suis forcé d'en convenir.

SAINT-QUENTIN.

Et le ton de la couleur vous plaît-il ? Et la composition ?

DIDEROT.

Piano, di grazia.

SAINT-QUENTIN.

Il n'y a ni *piano* ni *grazia* qui tiennent ! L'art ne pardonne rien, et je suis intraitable comme l'art. Sa *Madeleine*[1] (5), qu'on nous avait annoncée comme supérieure à celle de Le Brun et même à celle du Guide, eh bien ! c'est un tableau médiocre, mais très-médiocre. Les éloges déplacés sont quelquefois plus cruels que les critiques. La tête en est perdue dans une énorme draperie, la figure est commune et sans expression. Cela est pensé à la diable ; l'harmonie en souffre ; point de couleur, nulle composition, pauvre de tout point ; et à vous parler vrai, je vous dirai tout bas que ce triste et maigre Vien s'en va. Quand on a pris son pli, on a beau regarder les grands modèles, on dit comme Médée : *Je vois le bien, je l'approuve, et je fais le mal.*

DIDEROT.

En vérité, sa *Vénus blessée par Diomède*[2] (4) ne me semble point du tout sans mérite.

1. Tableau de 9 pieds sur 4, pour une chapelle de la cathédrale de Verdun.
2. Tableau de 6 pieds 6 pouces de large sur 5 pieds de haut.

SAINT-QUENTIN.

Ni à moi non plus, parbleu! Il y a de l'accord, de l'harmonie...

DIDEROT.

Finissez; qu'est-ce qu'il y a?

SAINT-QUENTIN.

Ce n'est rien, presque rien. Sa jambe...

DIDEROT.

Sa jambe... après?

SAINT-QUENTIN.

N'est que d'un bon pouce trop courte et son pied est trop petit. Son Mars ressemble à un Savoyard; cela, c'est le dieu de la guerre? Ce l'est comme j'ai l'air d'un moulin à vent. Et ces chevaux? Ma foi, on les appellera des ânes, des mulets, comme on voudra; mais qu'on en fasse des animaux d'une autre espèce.

DIDEROT.

Vous n'êtes pas doux.

SAINT-QUENTIN.

Quand on est passionné et qu'on a raison...

DIDEROT.

Ce qui n'est pas ordinaire...

SAINT-QUENTIN.

Rien ne vous résiste.

DIDEROT.

Mais à quoi cela vous sert-il? Quand vous aurez bien dénigré les tableaux des autres, les vôtres n'en deviendront pas meilleurs.

SAINT-QUENTIN.

Mais on deviendra peut-être plus indulgent, quand on verra les meilleurs maîtres tomber dans des fautes d'écoliers.

DIDEROT.

Voilà pourtant un, deux, trois morceaux qui, je l'espère, trouveront grâce à vos yeux.

SAINT-QUENTIN.

Quels sont-ils?... Mais non, ne me les nommez pas, je ne veux pas les connaître; ce sont des mauvaises et non des bonnes choses que je cherche.

DIDEROT.

Ce sont ces petits La Grenée.

LA GRENÉE L'AINÉ.

SAINT-QUENTIN.

Mais oui, ils ne sont pas mal. Il y a peu de chose à reprendre dans sa *Diane et Endymion* (9) et sa *Fidélité* (10). Peut-être on en pourrait trouver les têtes trop grosses, ce qui rend ces figures trop courtes; elles ne sont pas non plus d'un bel ovale. *Armide désespérée de n'avoir pu se venger de Renaud*[1] (6) est assez bien composée, et c'est la mieux coloriée de ce maître, quoique fort inférieur en ce point au dernier Salon. Je vous prie de m'apprendre l'âge des figures principales; ont-elles beaucoup plus de douze ans? Je ne le crois pas. Cependant l'une est un jeune homme qui n'en a guère moins de vingt; il est beau, mais il a de la vigueur et paraît en avoir bien davantage. Au reste, l'artiste a craint de dessiner les pieds de ses chevaux, car il les a cachés sans besoin. Et d'ailleurs des chairs toutes peintes de réminiscence, nulle variété de ton...

DIDEROT.

Monsieur Saint-Quentin...

SAINT-QUENTIN.

La nature a plus de finesse.

DIDEROT.

Monsieur Saint-Quentin...

SAINT-QUENTIN.

Elle dégrade mieux. Cela ressemble à un camaïeu rouge. Ce n'est pas ainsi que faisait Van Dyck.

DIDEROT.

Mais qui est-ce qui a peint comme Van Dyck?

SAINT-QUENTIN.

Cette Diane, cet Endymion que vous m'avez cités comme deux belles choses...

DIDEROT.

Elles ne le sont pas, croyez-vous?

1. Ce tableau appartenait à M. le chevalier de Luxembourg.

SAINT-QUENTIN.

Elles sont abominables de composition; une carnation de pain d'épice; même couleur d'homme et de femme; même modèle dont on a fait deux pendants. Et cet *Amour qui console Psyché* [1] (12) vaut-il beaucoup mieux? Cet homme se plaît à faire des carnations de cuir bouilli. Et cela, c'est l'Amour? Et cela, c'est cette Psyché si jeune et si fraîche? On s'attend à des contours élégants; rien de cela; le dessin est pauvre et sans goût... Mais j'entends du bruit. C'est la reine qui vient au Salon; retirons-nous. »

AMÉDÉE VAN LOO.

En nous en allant, je lui fis quelques questions sur le professeur Van Loo. Il ne me dit rien, mais il se mit à rire sur la *Toilette d'une sultane* [2] (15), sur la *Sultane servie par des eunuques noirs et des eunuques blancs* [3] (16), sur la *Sultane qui commande des ouvrages aux odalisques* [4] (17), sur la *Fête champêtre donnée par les odalisques en présence du sultan et de la sultane* [5] (18). Au lieu de me répondre, il se mit à rire plus haut, et nous renvoyâmes notre séance au lendemain.

Ma première envie fut de manquer au rendez-vous. En général la critique me déplaît, elle suppose si peu de talent! Cependant je me ravisai; je pensai qu'en réduisant à la moitié, aux trois quarts le mal qu'il disait de nos artistes, je pourrais recueillir quelques bonnes observations qui lui échappaient, ou qu'opposant des éloges mérités ou non mérités aux flots amers de sa bile, j'aurais du moins, sans qu'il s'en aperçût, l'avantage de lui rendre son rôle pénible. Ainsi je vainquis ma répugnance et je retournai au Salon, où il m'avait précédé. Il avait l'air triomphant, et autant il remarquait d'imperfection dans les compositions d'autrui, autant il paraisait transporter de beautés dans les siennes; avec un peu d'adulation

1. Ce tableau appartenait à M. le comte de Merle.
2. Tableau de 12 pieds de large sur 10 pieds de haut.
3. Tableau de 15 pieds de large sur 10 pieds de haut.
4. Tableau de 10 pieds de haut sur 10 pieds de large.
5. Tableau de 15 pieds de large sur 10 pieds de haut. Tous ces tableaux de Van Loo étaient pour le roi et destinés à être exécutés en tapisserie.

et de finesse, je crois qu'il m'aurait avoué, avec le plus de modestie qu'il aurait pu, qu'à tout prendre ses ouvrages n'étaient pas inférieurs à ceux sur lesquels on s'extasiait ici.

« Eh bien, monsieur de Saint-Quentin, lui dis-je, êtes-vous aujourd'hui aussi méchant qu'hier?

SAINT-QUENTIN.

Est-ce être méchant que d'être juste?

DIDEROT.

Dites la vérité : si vos juges avaient été moins sévères avec vous, vous l'auriez été moins avec eux.

SAINT-QUENTIN.

Je ne sais, mais ou j'aurais parlé comme je pense, ou je me serais tu.

LÉPICIÉ.

DIDEROT.

Quelle sera votre première victime?

SAINT-QUENTIN.

Ce sera, si vous voulez, cette *Vierge* si mal élevée[1].

DIDEROT.

Mal élevée! et pourquoi? Cette composition est dans le style familier; c'est tout bonnement une mère qui apprend à lire à sa fille.

SAINT-QUENTIN.

Ah! ah! ce n'est donc pas une sainte Anne, ce n'est pas la mère d'un Dieu, ce n'est pas un saint Joachim; tous ces personnages ne sont pas d'origine céleste?

DIDEROT.

Mais quelle dignité pouvait-on leur donner?

SAINT-QUENTIN.

Je me suis trompé; j'ai cru que d'une sainte famille il ne fallait pas faire des êtres communs. Passons donc au faire. Le dessin vous en paraît-il excellent? La composition montre-t-elle quelque génie? Le fond en est-il piquant? La couleur n'a-t-elle

1. L'*Éducation de la Vierge*. Tableau de 6 pieds sur 4 pieds; n° 19.

rien de fade? Et le peintre n'a-t-il pas tenu ses fenêtres ouvertes pour ménager une entrée à ses nuages?

DIDEROT.

Mais il me semble qu'en général il est vrai que sa touche est légère, spirituelle et qu'elle tient beaucoup de la couleur argentine de Teniers.

SAINT-QUENTIN.

Et pour ne rien laisser désirer à son éloge, ajoutez qu'il est harmonieux et coloriste, que ses masses ne sont ni trop lumineuses ni trop blanches, que tout est d'accord et nous tient dans un doux repos, et que personne ne sait mieux observer les nuances particulières qui arrondissent les objets. Ah! les amis, les amis! Moi, je n'entends rien à ces ménagements; je dis ma pensée sans tourner, et lorsque je vois le *Duc de Chartres regardant son enfant*[1], dont il tient le rideau levé, je dis : « Et c'est l'intérêt d'un père? Et ce sont les larmes que sa tendresse fait couler de ses yeux? Non, cela est froidement composé, cela est mal dessiné, cela ne ressemble ni au prince ni au père. » Au reste, la palette du peintre était furieusement chargée de laque.

Voilà un *Atelier de menuisier*[2] (21) dont la composition me plaît; cela est dans la vérité. Je vois qu'il travaille d'après nature; l'effet en est piquant. Je me serais seulement bien gardé de mettre cet ouvrier en linge blanc.

DIDEROT.

Cette observation est minitieuse.

SAINT-QUENTIN.

Est-ce qu'on en fait d'autres sur les beaux-arts? Un chef-d'œuvre ne diffère presque en rien d'une belle composition que par des minuties. J'aurais fait le contraire; ma figure en aurait été rejetée plus en arrière. Elle est trop saillante pour le plan qu'elle occupe; il y a trop peu d'espace entre elle et les autres figures. Sa pose est vraie, mais elle est mal choisie. Et puis toujours une couleur fade et farineuse; jamais il ne se corrigera de ce défaut. Son dessin n'est pas merveilleux. Je trouve à son n° 22 (*les Accords*[3]) de l'expression et plus

1. *Le duc de Valois au berceau*, n° 20. Tableau peint sur bois; de 18 pouces sur 15 pouces.

2. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 2 pieds de haut.

3. Tableau ovale de 1 pied 10 pouces de large sur 1 pied 6 pouces de haut.

de correction. Il y a des plis qui sont bien touchés et d'une couleur assez vraie; mais n'en déplaise à M. Cochin, cela est bien loin de Teniers. Que ne fait-il comme Le Prince? On dit de ses tableaux qu'ils ressemblent à des Ruysdaël; je n'en suis point surpris; c'est qu'il en a de fort beaux et qu'il les regarde souvent.

Ah! voici encore un Lépicié; c'est (23) l'*Intérieur d'une douane*[1] fait entièrement d'après nature. La principale figure est un portrait, celui du peintre. Encore s'il y avait de la ressemblance et de la vérité! Il a placé sa tête sur les épaules d'un autre. Ce morceau n'a pas le droit de me plaire, et je ne crois pas qu'il captive aucun amateur; cependant on en fait grand bruit. Il y a réuni, dit-on, tous les talents qu'on lui connaît : composition naturelle et ingénieuse, dessin correct et fin, couleur lumineuse et vraie, accord harmonieux. Ainsi soit-il!

DIDEROT.

C'est la raison pour laquelle vous le louez?

SAINT-QUENTIN.

Cela se peut. On ne risque rien quand on médit, on est un sot quand on loue mal à propos. Mais je vous trouve plaisant, vous qui trouvez, avec votre mine hypocrite, autant de plaisir à entendre des méchancetés que moi à vous les dire. Si j'assure du bien de Brenet, par exemple, vous vous moquerez de moi; si j'en parle mal, vous me trouverez caustique.

BRENET.

DIDEROT.

De quel tableau de Brenet parlez-vous?

SAINT-QUENTIN.

De sa *Résurrection* (27)[2]. Quoi qu'en dise M. Naigeon, je ne puis être de son avis. C'est un tableau tout au plus médiocre; il est mal composé et d'une couleur fausse, tout d'une demi-teinte sans effet, sans oppositions. Est-ce là la couleur éclatante

1. Tableau de 5 pieds de large sur 3 pieds de haut.

2. Tableau de 9 pieds 10 pouces de haut sur 6 pieds de large; il devait être placé dans l'église de Montreuil, près de Versailles.

et lumineuse d'un Dieu qui sort de son tombeau vainqueur de la mort et du péché?

Cependant cela est bien dessiné. La tête du Christ n'est pas belle et n'a rien de la dignité du personnage. En tout, cet artiste est fort inférieur au Salon précédent, et son *Assomption* (25), son *Saint Pierre et saint Paul*[1] (26) sont fort inférieurs à sa *Résurrection.*

DIDEROT.

Cochin a fait sur ce dernier une réflexion qui m'a paru juste : c'est que le Christ a l'air de s'élancer. Il croit que des jambes qui suivraient négligemment le corps et s'élèveraient sans effort feraient beaucoup mieux.

SAINT-QUENTIN.

Cela est juste. Quand un effet est surnaturel, il faut lui laisser ce qu'il a de merveilleux.

Voici un *Caius Furius Cressinus*[2] (28). Tableau médiocre; toutes les têtes ressemblantes et d'un caractère si pauvre, si mesquin! On les a faites d'après un même modèle. Je le pardonnerais à un élève; mais à M. Brenet, à un homme fait et très-fait! Des figures sans élégance, courtes et lourdes de dessin; il leur manque au moins une tête et demie.

DIDEROT.

Une tête et demie!

SAINT-QUENTIN.

Du moins une demi-tête. Ah! cet ouvrage n'est pas d'un artiste à prétention!

DIDEROT.

Où avez-vous pris que Brenet a quelque prétention? C'est un bon diable et qui fait de son mieux.

SAINT-QUENTIN.

Je sais ce que je dis et j'en crois à sa narine crispée.

DIDEROT.

Il a paru se surpasser il y a deux ans.

1. Ces deux tableaux, de 9 pieds de haut sur 4 pieds 10 pouces de large, ordonnés par le roi, étaient destinés à être placés dans l'église de Saint-Jacques, à Compiègne.

2. Tableau de 3 pieds de haut sur 5 pieds de large.

SAINT-QUENTIN.

Grâce aux croûtes qui l'entouraient. Son tableau est ordinairement relevé par de plus mauvais.

DIDEROT.

J'aime Brenet et je vous demande grâce pour lui; il la méritera peut-être un jour.

CHARDIN.

SAINT-QUENTIN.

Voilà des *Études*[1] (29) de Chardin qui ont de la sensibilité, la couleur en est un peu maniérée. En général, j'aime mieux ses tableaux de genre.

DIDEROT.

Pourquoi passez-vous si vite?

VERNET.

SAINT-QUENTIN.

C'est que j'enrage. Voyez-vous ce *Paysage montueux avec ce commencement d'orage*[2] (30)? Le voyez-vous?

DIDEROT.

Eh bien! qu'est-ce qu'il y a à dire? Rien.

SAINT-QUENTIN.

Et vraiment non, il n'y a rien à dire, c'est ce qui me désole. Je ne pourrai donc pas me venger d'un homme faux qui s'est montré mon plus cruel ennemi? Il faut, malgré moi, que j'en dise du bien. Celui qui montre la *Construction d'un grand chemin* (31) est un peu violâtre; ses chevaux sont mauvais, mal dessinés, d'une autre espèce d'animaux; mais les *Abords de cette foire*[3], plus je les regarde, plus ils me plaisent. Peu s'en faut que ces tableaux ne soient comparables à ceux qu'il a faits en

1. Trois têtes d'étude au pastel.
2. Tableau de 8 pieds de large sur 5 pieds de haut, appartenant à milord Schelburn.
3. Ce tableau et le précédent, sous le même numéro, avaient chacun 5 pieds de large sur 3 pieds de haut.

Italie; s'ils leur sont inférieurs, c'est qu'alors il copiait la nature et qu'aujourd'hui il copie sa chambre.

DIDEROT.

Mais il me semble que Vernet n'a pas trop à se louer de vous.

SAINT-QUENTIN.

Je suis bien loin d'avoir à me louer de lui. Si vous saviez le mal qu'il m'a fait! Il m'a cassé le cou. Quand je le consultai sur mes tableaux, il n'avait qu'à me dire, car je sais entendre la vérité : « Cela est mauvais, je ne présenterais pas cela; vous vous exposerez à un refus... » J'aurais suivi son conseil et je l'aurais embrassé. Mais me trahir! mais m'immoler à des plaisanteries! C'est que cet homme, habile d'ailleurs, est sans caractère, et que, pour me distraire de son mauvais procédé, il faut que je m'arrête sur une belle chose.

LE PRINCE.

DIDEROT.

Sur l'*Avare*[1] de Le Prince?

SAINT-QUENTIN.

La couleur en est charmante; cela est très-harmonieux. La tête de l'avare est d'un beau caractère, d'une touche fine et gracieuse, et ses ajustements sont tous d'un excellent goût. Quoiqu'on ne puisse compter ce morceau parmi les capitaux, il fera beaucoup d'honneur au peintre.

DIDEROT.

Et son *Jaloux*[2] donc?

SAINT-QUENTIN.

Il n'est pas à beaucoup près aussi bien; l'effet en est monotone. A la vérité, ses figures sont gracieuses et bien dessinées, et son tableau en tout aurait été plus piquant s'il l'eût voulu. Mais est-on toujours en train? N'a-t-on point de caprice? Ne finit-on jamais mal ce qu'on a bien préparé?

1. N° 34. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large, appartenant à M. Bergeret, honoraire-amateur de l'Académie.

2. N° 35. Tableau de 3 pieds de large sur 2 pieds 4 pouces.

DIDEROT.

Et son *Nécromancien*[1]?

SAINT-QUENTIN.

Divin, divin; la tête m'en tourne; c'est encore à désoler; c'est la couleur la plus séduisante. Et sa petite femme, voyez donc sa mine! En concevez-vous une plus gracieuse? Il n'y a que sa *Dormeuse* d'il y a deux ans que je lui préférasse; tout y était, composition, dessin, expression, caractère; elle avait l'air de fermer les yeux, mais elle était heureuse de son sommeil; elle n'aurait point été fâchée qu'on la réveillât. Il est bien étonnant que Le Prince n'ait pas donné à son *Nécromancien* un plus beau caractère; si ce tableau m'appartenait, il ne laisserait pas cette petite tache dans un si bel ouvrage. Il y a encore *l'Extérieur d'un cabaret de village*[2] (37); il y a des paysans placés les uns au-dessous des autres; autant de compositions charmantes, et les petites figures peintes avec esprit, peut-être avec trop d'éclat. N'oublions pas ces *Paysages* (41), qui ne le cèdent point aux autres; on ne peut rien de plus harmonieux, quoique moins fini que les précédents. Ces ciels sont trop bleus, l'artiste les a peints d'après Ruysdaël. Le Prince tient sans contredit le premier rang : c'est un très-habile homme. Mais revenons sur nos pas; peut-être avons-nous oublié quelques-unes de ses compositions; arrêtons-nous devant cette *Vue d'après nature*[3] (33).

DIDEROT.

Peinte dans l'antichambre de Le Prince?

SAINT-QUENTIN.

Vous l'avez dit. S'il n'avait pas mieux fait il y a deux ans, cela serait passable. Ses petits tableaux sont supérieurs. Cependant il affecte à présent une manière de traiter les ciels; je lui conseille de revenir à celle qu'il a quittée; la nature du ciel n'est pas ordinairement anguleuse. Il faut bien étudier les Flamands, mais tout n'en est pas bon à imiter. Le Prince est dans la vraie route, il ne risque qu'à s'égarer en tâchant de faire mieux. Pourquoi se tourmenter? Que cherche-t-il? Je cause

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large. — Ce tableau et le précédent appartenaient à M. le marquis de Poyanne.

2. Tableau de 2 pieds de large sur 18 pouces de haut; appartenant à Madame Adélaïde.

3. Tableau de 5 pieds 6 pouces de large sur 4 pieds 6 pouces de haut.

avec franchise avec lui, parce qu'il est trop au-dessus de la critique pour s'en offenser. En général, remarquez bien nos artistes : ce sont ceux qui sont les plus prompts à se fâcher qui en ont moins le droit.

DROUAIS.

DIDEROT.

Voici le *Portrait de M. et de Mme la comtesse d'Artois*[1]. Monsieur est en pied et en grand habit de l'ordre. Le beau sujet! Quelle vérité d'étoffes! Des gazes, des dentelles, des broderies, des draperies, tous ornements qui, traités d'après nature, pouvaient être du meilleur goût et du plus bel effet.

SAINT-QUENTIN.

Au lieu de ces ressources, qu'il a entièrement négligées, il a posé sa figure dans une attitude gênée, sans grâce, sans mouvement. Cela est dessiné comme un écolier, et ce qui doit surprendre de lui, c'est qu'il se tire assez bien d'une académie d'après nature; mais tout s'oublie. La couleur de la tête est blafarde et farineuse; sans lui faire injure, l'on peut dire que l'ensemble n'est pas médiocrement mauvais. Les pieds de sa figure sont de quatre pouces trop longs au moins ; elle n'a point de ressemblance. Pour Mme la comtesse d'Artois, il l'a faite pire, et il faut être bien sot ou bien courageux pour exposer cela. *Madame Clotilde* (44) est un peu plus ressemblante, si ce n'était que sa bouche rit et que le reste pleure. Mais en voilà assez; la meilleure critique qu'on en ferait, ce serait de n'en rien dire.

MILLET FRANCISQUE.

DIDEROT.

Et Millet Francisque?

SAINT-QUENTIN.

Deux Paysages (47); au pont Notre-Dame. Je vous dis cela à voix basse, j'ai bien assez d'ennemis.

1. Le portrait de Monsieur (42), sur une toile de 7 pieds 5 pouces de haut et de 5 pieds 3 pouces de large, est aujourd'hui à Versailles sous le n° 3974. Le portrait de Mme la comtesse (43) était un buste de forme ovale. Le portrait 3975 du Musée de Versailles peut être une copie du tableau de Drouais. Celui de Madame Clotilde, actuellement au même Musée, y porte le n° 3902.

MACHY.

DIDEROT.

Et Machy?

SAINT-QUENTIN.

Cette *Vue* d'après nature *de la nouvelle Monnaie*[1] (48), ne voyez-vous pas, sans que je vous en avertisse, que cela est maigre, sans effet et d'une petite manière? Cependant elle est correcte et bien en perspective. Il y a une douzaine d'années qu'il faisait mieux. Trois choses lui seraient nécessaires : faire un tour d'Italie, ne pas abandonner la détrempe et donner ses figures à peindre à quelqu'un qui s'en acquittât mieux. Je me rappellerai toujours avec plaisir les ouvrages qu'ils ont peints à frais communs, Loutherbourg et lui ; c'étaient des compositions charmantes, et cette association avait triplé les forces de Machy.

BELLENGÉ

DIDEROT.

Et Bellengé[2]?

SAINT-QUENTIN.

A brûler devant le plus mauvais Van Huysum.

GUÉRIN.

DIDEROT.

Et Guérin?

SAINT-QUENTIN.

Son *Lever* et son *Coucher du soleil* (69)[3] sont de jolies choses.

ROBERT.

Ah! monsieur Robert, que ce *Décintrement du pont de*

1. Tableau de 2 pieds 5 pouces de large sur 1 pied 9 pouces de haut.
2. N° 68; un *Tableau de fleurs*.
3. Ces deux tableaux, ovales, avaient chacun 2 pieds de haut sur 2 pieds 7 pouces de large.

Neuilly[1] (70) est pauvre, mal colorié, sans effet! Les mauvaises figures! Vous destinez là un beau cadeau à M. de Trudaine! Vos *Bestiaux qui passent entre des ruines*[2] (71) sont un peu meilleurs; j'en excepte cependant les figures, qui ne sont pas des chefs-d'œuvre. Mais, Robert, il y a si longtemps que vous faites des ébauches, ne pourriez-vous faire un tableau fini?

TARAVAL.

DIDEROT.

Et cette *Assomption de la Vierge*[3] (77) de Taraval?

SAINT-QUENTIN.

Sujet rebattu et qu'il fallait abandonner ou dont il fallait tirer meilleur parti. Cela est sans effet, mal composé et mal colorié.

DIDEROT.

Et Cochin ajoute qu'il n'est pas assez fait, qu'il y a des parties de draperies sans souplesse et toutes plates, un ton jaune qui sent la manière, et des incorrections de dessin qui achèvent de gâter le tout. La figure de la Vierge ne paraît pas bien ensemble sous son vêtement, et le contour inférieur du corps paraît rentrer en dedans pour aller s'attacher aux cuisses. Dans sa *Sainte Famille* (78), la position des jambes est désagréable et paraît forcée.

SAINT-QUENTIN.

Cet artiste s'achemine à grands pas, et encore une douzaine d'années, je l'attends au pont...

HUET.

Demandez à M. Phelipot de vous introduire dans la galerie d'Apollon; là, vous verrez le tableau de réception de Huet. Le sujet n'en est pas fort important : ce ne sont ni des dieux, ni des déesses, mais c'est un gros chien franchissant une barrière et semant la terreur parmi des chiens plus petits. L'action est

1. Tableau de 7 pieds de largeur; appartenait à M. de Trudaine.

2. Ce morceau de 7 pieds de haut sur 3 pieds 6 pouces de large appartenait à M. de Frouville.

3. Tableau de 10 pieds sur 7, pour l'église de Saint-Louis, rue Saint-Antoine.

charmante et la composition d'une grande vérité; tous les charmes de l'art sont réunis; c'est un morceau inappréciable. La plupart des artistes de ce genre ne lui vont pas à la cheville du pied.

DIDEROT.

Vous n'en exceptez pas Oudry?

SAINT-QUENTIN.

Je n'en excepte pas Oudry. Mais il serait bon de savoir comment Huet a fait une chose excellente après en avoir fait de si pauvres; on ne sait pas comment ce morceau et les précédents sont sortis d'un même pinceau. Il a quitté les animaux, il s'est jeté à corps perdu dans l'histoire et le paysage; il s'est gâté. Devineriez-vous d'après quel maître il fait ses études? D'après Boucher; c'est-à-dire qu'il a pris pour modèle un peintre inimitable même dans ses défauts et qui n'a jamais fait que de mauvaises copies. Il peint à présent d'une couleur âcre, rouge, sauvage et barbare; il n'a plus de dessin.

MADEMOISELLE VALLAYER.

DIDEROT.

Ah! voici une femme; peut-être serez-vous un peu plus galant avec elle.

SAINT-QUENTIN.

Il ne m'en coûtera rien. Je suis très-satisfait de ses *Fruits* (98), de son *Urne* et de son *Homard*[1], elle se soutient, elle a de la vérité. Je n'aime pas son genre; mais cela ne m'empêche pas d'être juste et d'envoyer M. Bellengé à ses leçons.

CLÉRISSEAU[2].

Quant à ces *Compositions d'architecture dans le style ancien* (91), elles sont à gouache et d'une couleur terreuse; la touche en est lourde et sans esprit. Cet homme gonflé de son mérite

1. Tableau de 6 pieds sur 4; appartenait à M. Montullé, associé libre de l'Académie.

2. Charles-Louis Clérisseau, peintre et architecte, né à Paris en 1722, académicien en 1769, mort à Auteuil, le 19 janvier 1820. Il a travaillé avec de Machy; il y a de ses dessins au Louvre et au musée d'Orléans.

n'a jamais rien fait d'après nature. A sa place, je dessinerais et je copierais d'excellents tableaux ; il apprendrait, car c'est ainsi que Le Prince et d'autres ont appris.

BEAUFORT.

DIDEROT.

Et cette *Incrédulité de saint Thomas*[1] (103), n'est-elle pas ingénieusement composée? Ses têtes n'en sont-elles pas belles?

SAINT-QUENTIN.

Oui-dà, cela est assez joli; ordinairement il ne fait pas si bien. Sa petite *Madeleine au désert*[2] (104) n'est pas une merveille, mais elle est fort supérieure à celle de La Grenée. Je laisse ses deux *Femmes grecques*[3] (105) à louer à ceux qui en ont la manie.

DIDEROT.

Ce n'est pas trop la vôtre.

SAINT-QUENTIN.

Non, pour aujourd'hui.

JOLLAIN.

DIDEROT.

Et Jollain?

SAINT-QUENTIN.

Qu'il accompagne M. Bellengé.

DIDEROT.

Et Pérignon?

PÉRIGNON[4].

SAINT-QUENTIN.

Pérignon est du commun des martyrs. Il peint à gouache; cela n'est pas absolument sans mérite, mais de tout ce mérite-là

1. Tableau de 17 pouces sur 14 pouces.
2. Tableau de 20 pouces sur 17 pouces.
3. Tableau de 15 pouces sur 12.
4. Nicolas Pérignon, né à Nancy en 1726, académicien en 1774, mort à Pau en 1782. Il a gravé.

on ne peut composer un académicien. Sa couleur est fade, sa touche est maigre, ses figures trop allongées et d'une carnation, d'un dessin mou et pauvre de contour. Je ne lui conseillerais pas de tenter quelques grandes compositions, sous peine de se rompre le cou. Le suivant en vaut bien un autre.

DIDEROT.

Duplessis?

DUPLESSIS.

SAINT-QUENTIN.

Il est vrai, mais il n'est pas sans reproche. *Le portrait d'Allegrain*[1] (127), sculpteur du roi, est une chose admirable pour la tête et la ressemblance; mais un seul défaut dépare toute sa composition : c'est son froid. Au lieu de le faire violâtre, pourquoi ne lui avoir pas donné une autre couleur? Je ne comprends pas cette bévue de la part d'un aussi habile homme. Ses autres portraits sont de toute beauté; *M. l'abbé de Véri*[2] (125) d'une ressemblance incroyable; mais, disons tout, cette main du *chevalier Gluck*[3] (126) n'est pas digne de lui.

DURAMEAU.

DIDEROT.

La *Cérès* ou *l'Été* de Durameau[4] (129) ne remplit-elle pas bien sa toile? Le coloris n'en est-il pas harmonieux et suave; la composition ingénieuse, de grand caractère et bien de plafond; les têtes de femmes belles, nobles, bien dessinées et bien peintes?

SAINT-QUENTIN.

Fi! allez vous coucher, insigne flagorneur. *Cérès et ses compagnes implorent le Soleil et attendent pour moissonner que l'astre, entrant dans le signe de la Vierge, leur en donne le conseil. La Canicule vomit des vapeurs enflammées et pestilentielles; les Zéphyrs, par leurs douces haleines, tempèrent son*

1. Tableau de 2 pieds 10 pouces sur 2 pieds 3 pouces.
2. Tableau de 2 pieds sur 1 pied 8 pouces.
3. Tableau de 3 pieds 2 pouces sur 2 pieds 6 pouces.
4. Tableau de 18 pieds de large sur 9 pieds 6 pouces de haut; morceau de réception de l'auteur. Il est toujours dans la galerie d'Apollon, partie latérale à gauche, pour laquelle il était destiné.

ardeur et purifient l'air. Cette composition n'a rien de merveilleux que sa singularité. Le peintre a furieusement tiré à l'économie des figures; le petit nombre qu'il en a jeté est mal dessiné; elles n'ont pas de cheveux, ornement de tête dont il est difficile de les priver; d'ailleurs point d'expression, point de caractère, couleur d'omelette, et d'un fade!...

Son *Plafond d'Opéra* est beaucoup mieux, quoique à la détrempe; c'est qu'il marie fort bien la détrempe avec son teinturier.

Son *Bélisaire*[1] (130) est mauvais et d'une couleur blanchâtre, comme si on avait peint les objets au clair de lune; sa couleur est lourde, gâcheuse et sale. Le jeune Justinien et la femme de Bélisaire ont un même caractère de tête. Ce Salon ne fera pas honneur à Durameau; il s'en consolera avec beaucoup d'autres... Mais j'en ai suffisamment, et cela commence à m'ennuyer.

DIDEROT.

Je vous croyais en fonds.

LA GRENÉE LE JEUNE.

SAINT-QUENTIN.

Faisons donc encore un effort. Éole a déchaîné les vents, les montagnes sont couvertes de neige, les fleuves sont glacés, la végétation est suspendue : voilà l'*Hiver*[2] (132) de La Grenée. Cela n'est pas assez bien composé; le premier coup d'œil en impose; mais, à l'examen, il faut en rabattre. On ne s'est pas même servi de modèles; cependant il ne fallait pas s'épargner des études pour un morceau de réception.

Quant à *l'Homme placé entre le vice et la vertu*[3] (133) mauvais, mauvais, mal composé, pitoyablement dessiné; à oublier dans l'atelier.

Ses *Esquisses* sur papier bleu rehaussées de blanc sont fort bien.

1. Tableau de 2 pieds 5 pouces de haut sur 2 pieds 2 pouces de large, appartenant à M. le comte d'Angivillier, directeur et ordonnateur général des bâtiments du roi.

2. Tableau de 18 pieds de large sur 9 pieds 6 pouces de haut, destiné à orner la galerie d'Apollon.— S'y trouve encore; partie latérale à gauche.

3. Tableau de 17 pouces de haut sur 20 pouces de large.

MONNET.

DIDEROT.

Et Monnet?

SAINT-QUENTIN.

Monnet, toujours agréé et jamais reçu... *Borée* et *Orythie*[1] (143), dessus de porte pour le roi; deux belles et bonnes croûtes, ce qu'il y a de plus mauvais en histoire.

De petits *Dessins* un peu mieux, mais fort médiocres.

RENOU.

DIDEROT.

Et Renou?

SAINT-QUENTIN.

La Présentation au Temple[2] (145) et *l'Annonciation*[3] (146) de Renou, mauvais rêve après un trop bon souper. L'ange est fiché comme un piquet et d'une longueur démesurée; il est raide à faire plaisir. Ce serait à n'en point finir s'il fallait faire une énumération de toutes les sottises...

CARESME.

DIDEROT.

Et Caresme?

SAINT-QUENTIN.

La nymphe Menthe métamorphosée[4] (148), tableau pour le roi. Tant pis pour lui. Cette Proserpine assise sur son char est singulièrement agencée; le char est sans goût et d'une mauvaise forme. Ce peintre a quelque idée de couleur, mais il dessine comme un fiacre. Son tableau est sans harmonie. Sa Proserpine est faite d'après une vieille femme grasse, molle et étalant des formes désagréables. Sa nymphe est passable.

1. Dessus de porte de 6 pieds de large sur 2 pieds 9 pouces de haut.

2. Tableau de 10 pieds de haut sur 5 pieds de large; destiné à décorer la chapelle de la congrégation de Saint-Germain-en-Laye.

3. Tableau de 10 pieds de haut sur 5 de large; destiné à décorer la chapelle de la congrégation de Saint-Germain-en-Laye.

4. Tableau de 4 pieds 9 pouces de large sur 4 pieds 5 pouces de haut; est destiné pour le Nouveau Trianon.

BOUNIEU.

SAINT-QUENTIN.

Bounieu, petit peinìre pour tableau; c'est M. le Chevalier qui l'apporta à l'Académie. Sa manière est maigre, son style pauvre, sa composition insipide, sa couleur sale et noire, ses tableaux sans génie, quoiqu'il s'épuise sur la nature. Son *Pan lié par des nymphes* (158) est beaucoup mieux; il est assez piquant d'effet.

HALL.

SAINT-QUENTIN.

Hall, agréé, a fait le *Portrait de Robert*[1] (170); il est d'une ressemblance étonnante, superbe, grand comme nature, d'une manière large, d'une couleur vraie. Et puis venez me dire que je vois tout en noir! Son portrait, à lui, ne ressemble pas moins. Celui de l'*abbé de Saint-Non*[2] est charmant, touché en peintre d'histoire; rien du petit de la miniature.

MARTIN.

SAINT-QUENTIN.

Martin a été agréé pour des tableaux qu'il n'a pas faits. Peintre médiocre. Sa *Madeleine mourante*[3] (173) et sa *Famille espagnole*[4] (174) sont sans dessin et sans couleur.

AUBRY.

SAINT-QUENTIN.

L'Amour paternel[5] (175), tableau travaillé scrupuleusement d'après nature. La composition m'en a plu; la couleur en est suave et sans manière. Je lui sais gré d'avoir adopté ce genre

1. Le peintre Hubert Robert. Tableau en pastel de 2 pieds sur 1 pied 8 pouces.
2. L'abbé de Saint-Non, graveur et protecteur de Robert.
3. Tableau de 8 pieds sur 5 pieds.
4. Tableau de 3 pieds 8 pouces de large sur 3 pieds de haut.
5. Tableau de 3 pieds sur 2 pieds 6 pouces, appartenant à M. le comte d'Angivillier.

moral, qui lui a très-bien réussi. Il sait dessiner une académie; la preuve, c'est le nombre de médailles qu'il a remportées. La *Bonne femme qui tire des cartes*[1] (176) est un très-bon tableau; la *Bergère des Alpes*[2] (177) est charmante; le *Petit garçon qui demande pardon à sa mère*[3] (178), délicieux.

ROBIN[4].

SAINT-QUENTIN.

181. *La Fureur d'Atys*[5], mal ordonné, d'une couleur singulière et fausse; la nature n'a sûrement pas été consultée. Il faudrait renvoyer cet artiste pour cinq à six ans à l'Académie; il ferait de bonnes études d'après le modèle, puis il reviendrait à la palette, car enfin il faut savoir lire avant que de lire.

182. *Les Enfants de M. le maréchal de Mouchy jouant avec des raisins*[6], mauvais, mauvais; pont Notre-Dame à ne pas trouver un acquéreur... Mais... mais j'en ai suffisamment : je n'y tiens plus. Adieu.

DIDEROT.

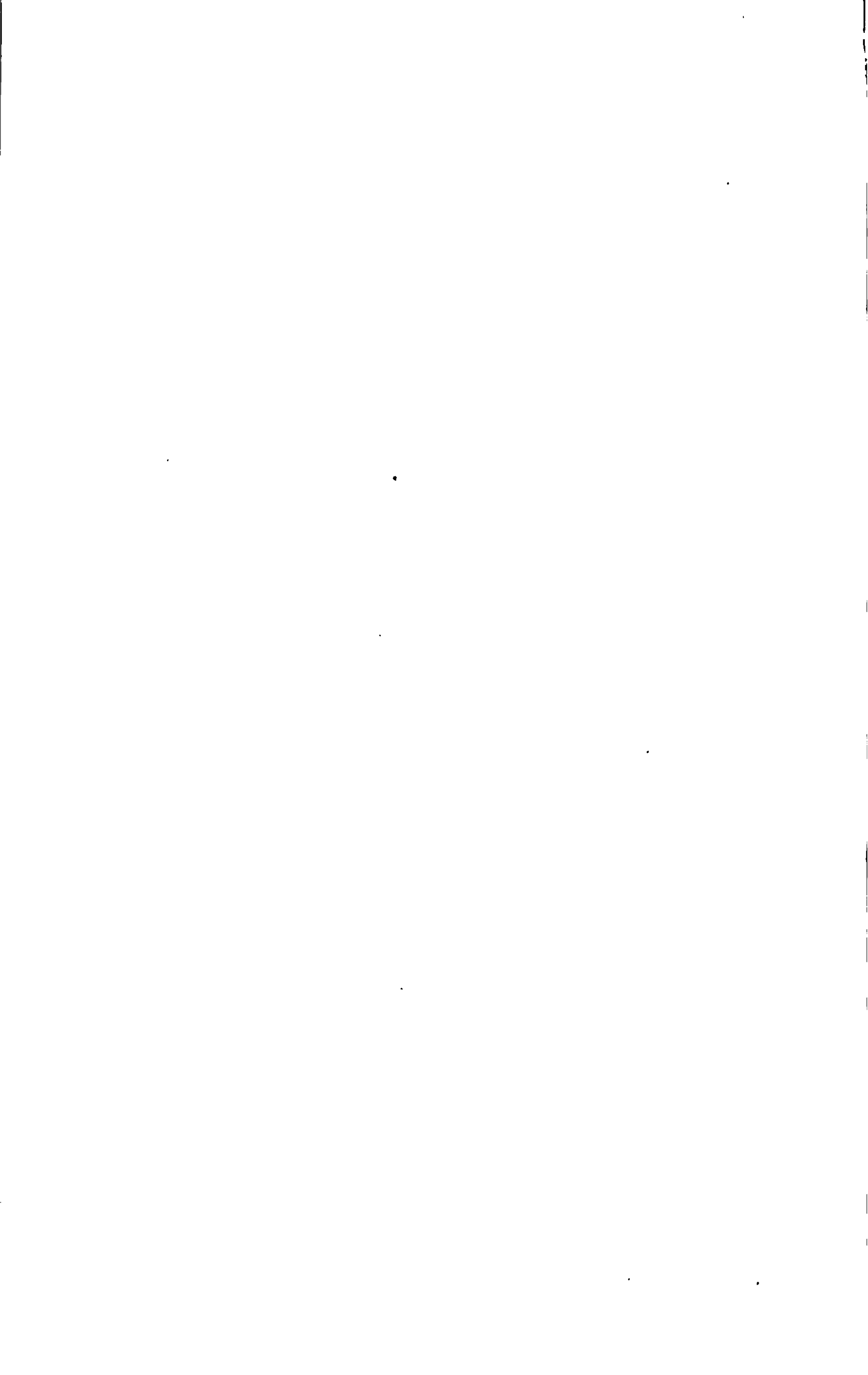
Encore un mot.

SAINT-QUENTIN.

Non; ceux dont je n'ai point parlé me sauront gré du silence... »

Là-dessus, mon homme s'est enfui et je n'ai jamais pu le rejoindre.

1. Tableau de 3 pieds sur 2 pieds 6 pouces.
2. Tableau de 2 pieds de large sur 18 pouces de haut.
3. Petit tableau ovale, appartenant à M. l'abbé de Breteuil.
4. J.-B.-Cl. Robin, agréé en 1772.
5. Tableau de 15 pieds de large sur 10 pieds de haut.
6. Tableau de 4 pieds 6 pouces de large sur 3 pieds 3 pouces de haut, destiné pour le cabinet de Mme la maréchale.



SALON DE 1781

Publié en 1857.



SALON DE 1781

A MON AMI MONSIEUR GRIMM

PEINTURE.

VIEN.

1. BRISÉIS EMMENÉE DE LA TENTE D'ACHILLE[1].

(Tableau pour le roi.) — Ce tableau est assez bien ordonné, quoique au premier plan il y ait peu de mouvement et de contraste entre les figures. Toutes les têtes sont muettes et sans expression; nul intérêt. Le ton est local; mais point d'effet; celui où l'horizon se termine est trop vigoureux relativement au ton du premier plan; les parties de masses ne sont point assez franches. Les deux principales figures, Achille et Briséis, sont plates et mal d'aplomb; si vous les coudoyez un peu rudement vous les jetterez à terre; nulle flexibilité dans l'emmanchement des pieds; ils ne servent qu'à soutenir les figures debout. Le dessin est exact, mais raide. Briséis est bien la plus maussade figure qu'on puisse imaginer; elle se laisse saisir sans résistance et sans douleur. Je suis un peu plus content que le public d'Achille, dont personne ne m'a paru entendre l'action, quoiqu'elle soit évidente; il a la main droite posée sur son casque, la gauche sur le fourreau de son sabre; il a l'air sévère et penseur : laissera-t-il enlever sa maîtresse, ou mettra-t-il en pièces tous ces envoyés d'Agamemnon? Voilà le sentiment qui

1. Tableau de 13 pieds de large sur 30 pieds de haut.

bouillonne au fond de son cœur, qui agite sa tête; il a le regard tourné vers le ciel. S'il était plus élégant, plus noble, plus fier, il serait très-beau.

Si Vien avait eu quelque chaleur, les envoyés se seraient emparés de Briséis, ils l'auraient entraînée, elle aurait eu la tête et les bras tournés vers Achille. Achille, furieux, aurait eu son sabre à moitié levé et prêt à fondre sur les envoyés d'Agamemnon; ses officiers l'en auraient empêché, ou il en eût été désolé et il aurait enveloppé sa tête dans ses bras pour ne point apercevoir l'action touchante de Briséis. On aurait pu le laisser isolé ou pencher sa tête sur le sein de Patrocle. C'est à cette dernière pensée que le peintre se serait arrêté sans doute, s'il avait eu assez de génie pour concevoir l'Achille d'Homère.

« Les deux hérauts d'Agamemnon (dit le poëte) marchent d'un pas tardif le long du rivage de la mer; ils arrivent enfin aux tentes des Thessaliens. Achille était assis à l'entrée de la sienne; son cœur se serre à leur aspect; eux-mêmes tremblent à sa vue; ils s'arrêtent d'un air respectueux et n'osent lui parler. Lui, trop sûr du motif qui les amène : « Je vous salue, « dit-il, hérauts, ministres de Jupiter et des mortels. Appro- « chez, ce n'est point vous que j'accuse; c'est Agamemnon seul « qui m'outrage, c'est lui qui par vos mains me ravit ma Briséis; « va, Patrocle, conduis hors de ma tente cette jeune captive, « qu'ils l'emmènent... » Il dit. Fidèle à ses ordres, Patrocle amène la belle Briséis, et la remet aux deux hérauts. Ils reprennent leur route; la jeune captive, morne, la tête baissée, marche à regret avec eux. Achille, les yeux baignés de larmes, va, loin de ses guerriers, s'asseoir sur le bord de la mer; là, les regards attachés sur les flots et les bras étendus, il implore la déesse qui lui donna le jour. »

Tout simple qu'il est, ce récit n'offrait-il pas le sujet de deux ou trois tableaux infiniment mieux ordonnés, infiniment plus intéressants que celui de M. Vien?

LA GRENÉE L'AINÉ.

2. PRÉPARATIFS DU COMBAT DE PARIS ET DE MÉNÉLAS.

Ce tableau, de 10 pieds carrés, est pour le roi.

Pâris ayant proposé un combat singulier contre Ménélas,

Priam et Agamemnon se réunissent, et, par des sacrifices et des serments, jurent à l'autel de Jupiter d'être fidèles à remplir les conditions du traité par lequel Hélène et toutes ses richesses appartiendront au vainqueur.

Ce tableau m'a paru très-bien composé; il y a du mouvement et de l'action. L'Agamemnon debout, l'un de ses pieds posés sur une des marches qui conduit à la statue de Jupiter et l'autre sur la marche la plus élevée, est fier; il tient son sabre d'une main et fait son serment de l'autre. On eût désiré que Priam, au lieu d'appuver sa main sur son cœur, l'eût aussi étendue; on croit que son action en eût été mieux caractérisée et que ce n'était pas le moment de contraster les figures. Je ne suis pas de cet avis : Agamemnon s'adresse à Jupiter, Priam à Agamemnon. Le dessin m'a paru exact, mais souvent pauvre et froid. L'effet n'est pas piquant, quoique aimable et doux ; la couleur n'a pas la vigueur que l'on désirerait : elle est faible et monotone.

3. ANNIBAL AYANT TROUVÉ LE CORPS DE MARCELLUS PARMI LES MORTS, APRÈS AVOIR PRIS SON ANNEAU, LUI FAIT DONNER LA SÉPULTURE.

Bien composé; couleur pas trop belle, mais aimable; vide d'expression; du raide dans le dessin; un tas d'incorrections dans les mains, les pieds et les bras; effets mal entendus, contre la vérité. Marcellus est porté par des soldats, groupe qui ne jette à terre aucune masse d'ombre; casque si éclairé que le panache est aussi brillant que les figures; linge d'une petite manière. Le tout agréable, quoique froid.

4. L'AMOUR DES ARTS CONSOLE LA PEINTURE DES ÉCRITS RIDICULES ET ENVENIMÉS DE SES ENNEMIS[1].

La Peinture est assez dans le caractère : mais pourquoi son corps est-il maigre et sa couleur grise?

Bien composé, mais vous y verrez des touches sèches.

1. Au marquis de Poyanne.

5. LAÏS [1].

Cette belle courtisane dans Athènes ne l'est pas ici. Vide d'expression, elle lit le billet doux avec indifférence, sans curiosité ni surprise : elle était faite à en recevoir. Elle n'est pas d'une belle nature; il y a des maigreurs; mauvaises têtes. On regarde les compositions de ce maître sans aucune émotion ; le spectateur qui les regarde reste aussi glacé que le peintre qui les a faites.

6. ALCIBIADE REÇU AVEC MÉPRIS DE SA MAITRESSE, PARCE QU'AYANT EU DIX GUERRIERS A COMBATTRE, IL N'AVAIT TRIOMPHÉ QUE DE NEUF [2].

Cet Alcibiade, c'est un benêt à genoux; sa tête froide ne dit rien. Sa maîtresse est maigre et ne sent pas plus que lui. Le dessin et la couleur sont les mêmes partout. La composition n'a que l'agrément du pinceau; ce pinceau qui va en déclinant n'a plus ni la même force, ni la même vérité, ni la même grâce qu'autrefois.

7. VISITATION DE LA VIERGE [3].

Celui-ci m'a fait plus de plaisir que les précédents; les figures m'ont paru bien posées, mieux dessinées; les plis des draperies plus larges et mieux pincés, et puis beaucoup d'harmonie.

10. SARA, FEMME D'ABRAHAM, N'AYANT POINT D'ENFANTS, PRÉSENTE A CE PATRIARCHE SA SERVANTE AGAR.

Bien composé; des incorrections en plusieurs endroits. Ce froid Abraham reçoit Agar aussi indifféremment que s'il ignorait ce dont il s'agit. Si la présence de Sara le contient, les charmes d'Agar devraient l'émouvoir. Agar, à la vérité, n'est pas jolie, mais les détails sont bien.

1. Au marquis de Poyanne.
2. Au marquis de Poyanne.
3. Ce tableau provenait du cabinet de M. le marquis de Sérant, gouverneur de Mgr le duc d'Angoulême.

8. HERCULE ET OMPHALE[1].

La composition de ce tableau est jolie. Hercule sans expression. Omphale de même, vilaine figure, corps trop caractérisé. Jolis enfants. Ton de couleur sans variété; mais elle est locale et agréable. Paysage froid, mais d'un bon effet.

Il y a encore ***plusieurs autres tableaux*** (12) de La Grenée l'aîné, tous agréables, mais froids, mais gris, mais secs en bien des endroits.

AMÉDÉE VAN LOO.

13. MADELEINE PÉNITENTE AUX PIEDS DE JÉSUS, CHEZ SIMON LE PHARISIEN[2].

Je crois ce tableau mal dessiné; je m'en rapporte sur ce point à ceux qui en savent là-dessus plus que moi. Et les emmanchements des extrémités ne sont-ils pas mauvais? Cependant il y a dans la composition quelque chose d'agréable.

14. LE PHARISIEN INTERROGEANT JÉSUS-CHRIST[3].

Ce tableau n'est pas meilleur que le précédent.

15. UNE SAINTE FAMILLE[4].

Celui-ci n'est pas mal composé, c'est tout ce qu'on peut en dire : le reste est mauvais, du dernier mauvais.

DOYEN.

19. MARS VAINCU PAR MINERVE[5].

Encore un sujet tiré de l'*Iliade*.

1. Ce tableau appartenait à M. Clos, lieutenant général de la prévôté de l'hôtel.
2. Tableau de forme ovale de 7 pieds 3 pouces de haut sur 4 pieds et demi de large, destiné à décorer la chapelle de Fontainebleau.
3. Même dimension que le précédent, et destiné pour le même endroit.
4. Tableau de 5 pieds 7 pouces de haut sur 4 pieds 2 pouces de large.
5. Tableau de 13 pieds de large sur 10 de haut.

Minerve monte sur le char de Diomède, exerce ses coursiers et fond sur le dieu de la guerre au moment où il immolait le fils d'Ochésius, le gigantesque Périphas, un des héros de l'Étolie. La déesse conduit le javelot du fils de Tydée, l'enfonce dans le flanc de l'immortel et l'en retire abreuvé de sang. Mars pousse un cri de douleur; on croit entendre deux armées qui se chargent et s'égorgent.

Ce tableau blesse les yeux tant il papillote; c'est un amas tumultueux et confus de figures. Quand on a le courage de l'étudier et d'en débrouiller le chaos, on trouve de l'expression dans les têtes, des choses bien rendues et avec sentiment; mais nulle distinction de plans, nulle dégradation entre eux. La couleur est factice. Les chevaux qui traînent le char sont mal dessinés, ils ont le cou aussi long que le corps, la croupe en cerceau et sans mouvement. C'est un mauvais tableau où il y a de très-beaux détails.

« Cette toile découpée d'une certaine manière, disait quelqu'un, on en prendrait volontiers les lambeaux pour l'ouvrage de nos plus grands maîtres. — Ah! répondit un amateur fort instruit, cela est d'autant plus probable que presque toutes les figures qui composent ce tableau sont prises d'après Rubens et Le Brun. »

LÉPICIÉ.

20. PIÉTÉ DE FABIUS DORSO[1].

Pendant le siége du Capitole par les Gaulois, Fabius Dorso, pour ne pas manquer à un sacrifice institué par sa famille, sortit de cette forteresse emportant les choses nécessaires à la cérémonie, et passa au milieu du camp des ennemis pour aller au mont Quirinal; là il sacrifia et retourna au Capitole, après avoir inspiré le respect et l'admiration aux Romains et aux Gaulois. Le retour au Capitole est le moment du tableau.

L'ordonnance de cette composition n'attache point. Les figures placées au premier plan, qu'on ne voit qu'à moitié, semblent estropiées; elles sont d'un ton sans variété, d'une couleur jaune et sale, d'un dessin lourd, d'une mauvaise forme. Dites tant qu'il

1. Tableau de 10 pieds carrés; pour le roi.

vous plaira que la figure principale est bien ensemble, sa draperie bien jetée, sa tête belle et noble, moi, je ne sais si c'est un homme ou une femme; c'est un long manche à balai; rien qui caractérise l'action qui l'occupe; elle porte ses dieux comme si elle les portait d'un appartement dans un autre. Aucune figure qui ait l'ombre de l'expression; les soldats voient sortir ou rentrer Fabius sans émotion, comme s'ils n'étaient pour rien dans cette affaire.

21. UNE RÉSURRECTION[1].

Je ne conçois rien de si pauvre, de si froid, de si misérable que ce tableau. Quand on a vu les *Résurrections* d'une multitude de grands maîtres, fait-on un Christ aussi sec, aussi fluet, aussi ignoble? Est-ce là un Dieu triomphant du péché, de la mort et des enfers? La partie supérieure du côté fuyant est écrasée, le deltoïde est aplati. Et puis de trop petits détails; deux soldats mal groupés, des bras lourds de dessin. On ne sait où se passe la scène, et tout cela peint d'une couleur jaune et terreuse. Cachez cela, monsieur Lépicié.

22. DÉPART D'UN BRACONNIER[2].

La tête du braconnier a du caractère, mais cette manière de faire ne me plaît pas. Les habillements sont du même ton de la tête aux pieds; les sabots dont il est chaussé sont de la même étoffe que l'habit; le petit garçon qu'il tient par la main a le même défaut. Il y a de l'esprit dans la tête de cet enfant. Le chien qui est auprès de lui n'est point naturel ni de ton ni de forme. Cependant ce petit tableau a de l'effet et arrête les yeux. J'oubliais que la main gauche du braconnier est sans forme.

23. UN VIEILLARD LISANT[3].

Rien d'étonnant là-dedans; petite manière de faire; rien de bien terminé qu'un tapis.

1. Tableau cintré de 13 pieds de haut sur 8 pieds 10 pouces de large, qui devait être placé dans le fond du chœur de la cathédrale de Chalon-sur-Saône.

2. Tableau de 2 pieds et demi de haut sur 2 pieds de large.

3. Tableau sur bois de 30 pouces de large sur 13 pouces de haut.

24. LE JEU DE LA FOSSETTE [1].
25. LE JEU DE CARTES [2].

Très-médiocres partout. Peu d'esprit dans les têtes. Habits assez bien.

BRENET.

26. COMBAT DES GRECS ET DES TROYENS SUR LE CORPS DE PATROCLE [3].

Pour le roi.

Pendant le combat des Grecs et des Troyens pour la possession du corps de Patrocle, Achille, couvert de l'égide de Pallas, se montre désarmé sur le bord du camp des Grecs; sa présence et sa voix effrayent les Troyens, qui prennent la fuite. Sujet tiré du XVIIIe chant de l'*Iliade*.

Ce tableau est sans harmonie; il y a des choses sèches et sans liaison. On serait tenté d'y trouver de l'expression, quoique les têtes soient laides; dans plusieurs figures, les yeux sont prêts à tomber de leurs orbites. Le dessin est vrai, mais pauvre. Il y a des détails soignés. Ce soldat qui tient une énorme masse de pierre élevée au-dessus de sa tête est maniéré.

Dans une critique du Salon en vaudevilles, intitulée *Réflexions joyeuses d'un garçon de bonne humeur sur les tableaux exposés au Salon en 1781* [4], on dit assez plaisamment de ce tableau :

Sur l'air : *De tous les capucins du monde.*

Messieurs, gardez-vous bien de croire
Qu'en abandonnant la victoire
Ces gens de poltrons soient traités;
Si dans leur fureur implacable
Les Troyens sont épouvantés,
C'est qu'Achille est épouvantable.

1. Tableau sur bois de 8 pouces de large sur 10 pouces de haut.
2. Même dimension que le précédent.
3. Tableau de 13 pieds de long sur 10.
4. Par M. R***. C'était un ancien élève de l'Académie.

27. ADOPTION D'ŒDIPE PAR LA REINE DE CORINTHE[1].

Mauvais tableau, point de dessin, point d'expression; mauvaise couleur, draperie de bois. Un peu de composition.

28. FAUSTULE PORTANT RÉMUS ET ROMULUS A SA FEMME LAURENTIA[2].

Pas meilleur que le précédent, excepté des figures pas mal groupées, et voilà tout.

29. JEUNE FILLE HABILLÉE A L'ESPAGNOLE, PRENANT DES FLEURS DANS UN VASE[3].

Du dernier mauvais; toutes les couleurs sont viciées, les draperies lourdes, la figure laide, mal ensemble, mal composée. Passez vite.

LA GRENÉE LE JEUNE.

30. BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST PAR SAINT JEAN[4].

La tête du saint Jean ne m'a pas paru bien belle; le corps m'a semblé trop articulé pour une attitude simple. Le Christ est beau. La couleur du tableau est faible, mais d'accord.

31. NOCES DE CANA[5].

Il y a beaucoup d'harmonie dans ce tableau; la composition en est agréable. Je n'aime pas la figure du Christ; la tête en est commune, la position sans majesté, et les draperies en général d'un mauvais choix.

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 2 de haut, tiré du cabinet de M***.
2. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large.
3. Tableau sur bois de 2 pieds de haut sur 1 pied 4 pouces de large.
4. Tableau ovale de 7 pieds de haut sur 4 1/2 de large, destiné pour la chapelle de Fontainebleau.
5. Tableau ovale, pendant du précédent, de 4 pieds 1/2 de large sur 7 de haut, pour la chapelle de Fontainebleau.

32. MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE[1].

Ce tableau est bien dessiné et bien composé; mais les muscles n'en sont-ils pas trop sentis? les figures n'en sont-elles pas maigres dans certaines parties? les visages d'une petite forme? l'effet n'en est-il pas indécis et les jambes trop fortes pour les corps? Mais voyez l'important, et certes je ne me trompe pas sur ce point : le Saint a-t-il l'enthousiasme qui convient à un homme qui voit les cieux ouverts? Il est froid, il est pauvre, il a l'air de demander grâce. Quel rapport entre ce caractère et celui qu'il devait avoir : le caractère du sauvage dans la mort?

33. LA CONVERSION DE SAINT PAUL[2].

L'homme, le cheval, le Saint, l'écuyer forment un paquet brouillé. Le Paul est sans expression. Je désirerais de plus grandes parties et plus distinctes dans ce tableau; les muscles y sont trop petits, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas dans leurs grandes masses. Les figures m'ont paru bien ensemble. Les jambes du cheval sont celles d'un limonier; les nuages petits de forme. La couleur est locale.

34. LES FILS DE TARQUIN ADMIRANT LA VERTU DE LUCRÈCE[3].

Cette composition est assez agréable. La couleur n'est pas trop belle. La tête de Lucrèce manque d'expression; mais doit-elle en avoir? On loue celle de Collatin, mari de Lucrèce, et j'y consens. Pour celle du second Tarquin, elle est théâtrale et maniérée. Toutes les femmes qui environnent Lucrèce sont ignobles et laides; les draperies sont indécises, elles n'ont ni franchise ni noblesse. Dans l'architecture, il y a un rang de colonnes qui n'est pas d'aplomb; il a l'air d'avoir reçu un coup de vent.

Ce peintre prend facilement des figures entières de Pietre de Cortone; tous ses tableaux en sont remplis.

1. Tableau de 12 pieds de haut sur 8 pieds de large, destiné pour la chartreuse de Montmerle.

2. Tableau de 12 pieds de haut sur 8 de large, pour la chartreuse de Montmerle.

3. Tableau de 6 pieds de large sur 4 pieds de haut.

35. MOISE SAUVÉ DES EAUX.
36. ULYSSE SECOURU PAR NAUSICAA; PENDANTS [1].

Jolies compositions et d'un ton assez vigoureux, esquisses terminées.

37. DAVID INSULTANT A GOLIATH APRÈS L'AVOIR VAINCU [2].

La tête de David est mesquine; sa position, d'un joli danseur. Le dessin est naturel, mais pauvre. L'idée de ne montrer que les pieds de Goliath est singulière.

38. ANNONCIATION [3].

Rien de beau; multitude de défauts, mauvais dessin, mauvaise couleur. Passez, passez.

39. MERCURE REPRÉSENTANT LE COMMERCE QUI FLEURIT ÉGALEMENT PENDANT LA PAIX ET PENDANT LA GUERRE. DANS LE LOINTAIN ON APERÇOIT DES VAISSEAUX MARCHANDS ESCORTÉS PAR UN VAISSEAU DE GUERRE [4].

(Dieu sait comme et Kempenfeld aussi!) Figure bien dessinée, excepté les pieds et les mains, que je trouve mauvais; les doigts de la main gauche sont trop longs et ne sont pas d'une belle forme. Mauvais détails, couleur qui n'est pas belle.

40. ADORATION DES ROIS. — 41. SAINT BERNARD [5].
47. PLUSIEURS DESSINS.

Manière sèche. Il y a quelques-uns des dessins qui font plaisir; mais les draperies sont sans forme, les plis ressemblent à des brins de paille, et par conséquent de peu d'effet.

1. Tableaux de 13 pouces de large sur 9 pouces de haut.
2. Tableau de 6 pieds de haut sur 4 pieds de large.
3. Tableau de 5 pieds de haut sur 3 pieds 1/2 de large, pour le maître autel de l'église de Conches, en Brie.
4. Tableau de 5 pieds 4 pouces de haut sur 3 pieds 8 pouces de large, destiné pour la salle d'assemblée du corps des drapiers-merciers.
5. Ces deux morceaux ont été exécutés en grand pour l'abbaye de Vauclair.

TARAVAL.

48. LA SYBILLE DE CUMES[1]. — 49. UNE NATIVITÉ[2]. — 50. TRIOMPHE D'AMPHITRITE[3]. — 51. DIANE AU BAIN SURPRISE PAR ACTÉON[4]. — TÉLÉMAQUE CHEZ CALYPSO[5]. — 53. ESQUISSE D'UN TABLEAU PROJETÉ POUR REPRÉSENTER L'ÉVÉNEMENT ARRIVÉ A STOCKHOLM LE 10 AOUT 1772, ETC.[6]

Quand vous aurez dit de tous ces tableaux qu'il y a un peu de composition, ajoutez que le reste est du dernier mauvais, et passez.

Il faut avoir sous les yeux la figure de Calypso pour sentir toute la vérité du couplet dont l'a gratifiée l'auteur des *Réflexions joyeuses :*

Sur l'air : *Il n'est point de bonne fête.*

Prends garde, Télémaque,
On veut t'enlever ton cœur;
Retourne dans Ithaque,
Écoute ton précepteur;
Si tu te laissais séduire
Par ce minois féminin,
Il pourrait fort bien t'en cuire
Le lendemain.

VERNET.

54. QUATRE TABLEAUX DE MARINE[7].

55. PLUSIEURS TABLEAUX SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Tous très-beaux, mais pas également; cependant on n'en

1. Tableau de forme ovale de 7 pieds 4 pouces de haut sur 4 pieds 6 pouces de large, destiné à décorer la chapelle de Fontainebleau.
2. Même dimension que le précédent et pour le même endroit.
3. Tableau de 4 pieds de haut sur 3 de large. — Actuellement au Louvre, n° 570; désigné au catalogue comme ayant été exposé en 1777.
4. Même grandeur que le précédent.
5. Tableau de 2 pieds 6 pouces sur 3 pieds 1 pouce.
6. Les figures allégoriques introduites dans cette composition sont : la Vigilance, la Prudence, la Clémence, la Force et la Fidélité.
7. Ces quatre tableaux avaient chacun 4 pieds 6 pouces de large sur 5 pieds de haut, et appartenaient à M. Girardot de Marigny.

revoit aucun sans un nouveau plaisir : c'est toujours Vernet.

On reprochait jadis, dit une de nos critiques, on reprochait jadis à M. Vernet de toujours se répéter; on se plaint aujourd'hui de ce qu'il n'est plus le même.

ROSLIN.

56. PLUSIEURS PORTRAITS SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Tous ces portraits de femmes m'ont paru du même ton et d'une mauvaise couleur; mais les étoffes en sont superbes. Dans les portraits d'hommes, les chairs valent mieux; les cheveux ont l'air d'un corps solide; ils sont découpés dans les extrémités, ce qui nuit à l'harmonie. Les fonds sont gris d'un côté et noirs de l'autre; point d'air autour de l'objet.

LE PRINCE.

Cet estimable artiste n'est plus; il est mort le 30 septembre dernier des suites d'une maladie cruelle dont il fut atteint pendant son séjour en Russie, et dont il n'avait jamais été bien guéri. Ses tableaux sont remplis des études qu'il fit dans les contrées du Nord; ils intéressent par la variété des usages et des costumes. Si ses compositions manquent souvent de sagesse et de régularité, elles se distinguent presque toutes par un caractère original et spirituel; sa touche brillante et légère a un charme qui ne permet pas d'en apercevoir les défauts ou qui les fait pardonner. « Il a su, comme l'observe M. Renou dans l'*Éloge* qu'il a fait de lui, il a su répandre sur ses ouvrages l'heureux don qu'il avait de se faire aimer dans sa personne. » On lui doit la découverte du secret de rendre les dessins lavés à l'encre de la Chine ou au bistre, sur le cuivre de la même manière que sur le papier. Il a laissé ce secret à sa nièce.



57. JOUEURS DE BOULE[1]. — 58. PLUSIEURS TABLEAUX SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Très-jolis, d'une belle couleur. Le *Ménage ambulant* vous

1. Tableau de 21 pouces de large sur 19 de haut, appartenant à M***.

plaira plus que son *pendant*, où je n'ai pas trouvé que le premier plan fût d'un effet assez tranquille; multitude de petites choses qui pétillent, quelquefois des figures qui pourraient être mieux dessinées. Les *Joueurs de boule*, charmants autant que le sujet le comporte.

DE MACHY.

59. VUE DU PORT SAINT-PAUL.

Ce tableau est beau, d'une belle couleur, d'un effet piquant; mais que ce mérite ne vous empêche pas d'apercevoir le mauvais dessin et la mauvaise couleur de ses figures et de ses animaux.

66. VUE DE LA NOUVELLE ÉCOLE DE CHIRURGIE[1].

D'un bel effet, d'une belle couleur; figures mal dessinées.

67. L'ANCIEN PORTIQUE DU LOUVRE; LES ANCIENNES CUISINES DU PALAIS-ROYAL[2].

Ces deux tableaux m'ont arrêté avec plaisir, bien que je n'en aime ni les figures ni les animaux.

DUPLESSIS.

74. PORTRAITS DE M. THOMAS, — 73. DE Mme HU, — 76. DE L'AUTEUR, ETC.

Les portraits de celui-ci sont très-beaux, surtout ceux d'hommes. Il fait quelquefois les femmes grises; mais ne regardez pas légèrement les accessoires.

Le plus étonnant de ces portraits est celui de Thomas, dont la tête est si commune, les traits naturellement si embrouillés, la physionomie si peu sensible; et l'artiste a trouvé le secret de saisir cette physionomie, de caractériser ces traits, de donner à

1. Tableau de 1 pied 8 pouces de large sur 1 pied 2 pouces de haut.

2. Ces deux tableaux pendants avaient chacun 1 pied 3 pouces de haut sur 1 pied de large.

cette tête une expression noble, élevée, et de la rendre en même temps fort ressemblante; c'est Thomas, mais c'est lui tel qu'on le voit dans la société après l'avoir vu dans ses ouvrages.

RENOU.

78. CASTOR OU L'ÉTOILE DU MATIN[1].

Plafond ovale destiné à décorer la galerie d'Apollon.

Ce tableau n'est pas beau. La figure du cheval mal dessinée, la tête ne dit mot; on ne voit qu'une jambe qui fait le cerceau, et d'une mauvaise couleur; le cheval, bien qu'aérien, est une grosse, vilaine, lourde bête qui n'a jamais existé que dans la tête de l'artiste. Les choses sont-elles bien placées? je n'en sais rien; comme l'attitude n'est pas ordinaire, pour en juger il faudrait consulter la nature et l'écuyer. Le ciel est dur et cru.

79. LA SAMARITAINE[2].

Le Christ n'est pas beau; les muscles mastoïdes forment deux cordes qui ont l'air de soutenir la tête avec effort. Draperie de mauvais choix et ne montrant pas le nu; les mains ne valent rien. La Samaritaine a les mêmes défauts.

VALADE.

PORTRAITS[3].

Vérité, et d'une bonne couleur. Le pastel du même n'est que gris et bleu.

1. De 12 pieds 8 pouces de large sur 8 pieds 8 pouces de haut; a été ordonné à l'auteur pour son morceau de réception. Il décore aujourd'hui la galerie d'Apollon, partie centrale.

2. Tableau de forme ovale de 7 pieds 4 pouces de haut sur 4 pieds 6 pouces de large. Pour la chapelle de Fontainebleau.

3. 81. Portrait de M. Raulin, conseiller, médecin ordinaire du roi; 82. Portrait de M. Cadet, chirurgien de l'École royale de Saint-Côme; 83. Portrait de Mlle Barbereux.

JULIART.

84. TROIS PAYSAGES DANS L'UN DESQUELS ON VOIT UNE FÊTE DE VILLAGE.

Ne flattez pas M. Juliart et dites-lui que ses paysages sont très-mauvais, sans couleur, d'un ton dur et cru, et ses figures mal faites.

CASANOVE.

85. UN CLAIR DE LUNE[1].

On y voit sur le devant du tableau une femme qui vend des canards à des passagers, et qui tient à la main un flambeau dont tout le groupe est éclairé.

C'est un superbe tableau ; la couleur et l'effet s'y trouvent réunis. Sans être bien correct, le dessin est spirituel. Il me semble que ce qui est placé dans l'éloignement est trop du même ton ; je parle du ciel, des arbres et de l'eau. On désirerait plus de fermeté de touche ; on a désiré aussi très-généralement plus de vérité dans le coloris.

86. SOLEIL LEVANT[2].

Certes, celui-ci n'est pas inférieur au précédent ; l'effet, la couleur, tout y est également bien entendu. On y remarque une vapeur admirable ; mais ne serait-il pas à souhaiter que la ruine la plus élevée ne fût pas tant du ton de la partie du ciel qui éclaire le tableau? La vache qui occupe le devant est digne de Berghem.

90. PAYSAGE ORNÉ DE FIGURES ET D'ANIMAUX[3].

Ce tableau est on ne peut plus agréable ; c'est partout la touche du sentiment ; tout y est traité convenablement. Cette

1. Tableau de 9 pieds 4 pouces de haut sur 9 pieds de large.
2. Même grandeur que le précédent.
3. Tableau de 4 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut.

troupe d'animaux mêlée de cavaliers qui traverse un espace d'eau fait le plus grand plaisir; mais il me faut dans le dessin un peu plus de correction.

88. UN BERGER ITALIEN DORMANT AU PIED D'UNE RUINE[1].

Ce tableau, ainsi que tous ceux de ce maître, est d'une bonne couleur, d'un bel effet : pardonnez-lui, je vous prie, son incorrection de dessin.

ROBERT.

94. L'INCENDIE DE L'OPÉRA, VU D'UNE CROISÉE DE L'ACADÉMIE DE PEINTURE PLACE DU LOUVRE. — INTÉRIEUR DE LA SALLE LE LENDEMAIN DE L'INCENDIE[2].

L'éruption de l'incendie de l'Opéra fait de l'effet; mais cet effet est dur et sec; il n'y a pas assez d'air, et les figures n'en sont pas très-bien dessinées.

L'intérieur de la salle incendiée me plaît davantage; je le trouve mieux d'accord, mais je n'en aime pas les figures. Du reste, ces figures sont bien groupées.

95. LES RUINES DU COLYSÉE DE ROME[3].

Me paraissent égales de ton; les masses y sont, et produisent de l'effet; j'y voudrais seulement une variété qui ne détruisît pas cet effet; cela donnerait de l'harmonie et ajouterait à la magie pittoresque.

96. LAVOIR AU MILIEU D'UN JARDIN. — UN CASIN ITALIEN[4].

Très-agréables, mais crus de couleur, avec des sécheresses que je n'aime pas, surtout aux laveuses. Arbres fort lourds, surtout à leurs cimes.

1. Tableau de 2 pieds 8 pouces de haut sur 2 pieds de large.
2. Ces deux morceaux avaient chacun 6 pieds de large sur 4 pieds 1/2 de haut, et appartenaient à M. Girardot de Marigny.
3. Tableau de 6 pieds de large sur 4 pieds 1/2 de haut.
4. Ces deux tableaux avaient chacun 3 pieds de haut sur 2 pieds 1/2 de large.

97. NEUF DESSINS COLORIÉS DES PLUS CÉLÈBRES MONUMENTS D'ARCHITECTURE ET DE SCULPTURE DE L'ANCIENNE ROME[1].

Ces dessins sont fort beaux, mais les figures mal dessinées. Ils appartiennent à M. le chevalier de Coigny.

HUET.

99. PAYSAGE ORNÉ DE FIGURES ET D'ANIMAUX[2].

Il y a des choses à louer dans ce tableau; figures dessinées, animaux moins bien; paysage cru, mais site assez agréable.

GUÉRIN.

93. PLUSIEURS TABLEAUX SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Quelques têtes où il y a de l'esprit; mais nul effet, nulle couleur, point de dessin.

PASQUIER.

101. PORTRAIT DU ROI (*en miniature*).

Ce portrait n'est ni ressemblant ni d'une belle couleur.

102. L'AMOUR, D'APRÈS LE CORRÉGE[3].

Monsieur Pasquier, vous ne me persuaderez pas que le Corrége n'a pas mis plus d'esprit dans son tableau qu'on n'en voit dans votre copie.

Toutes ces autres têtes du même artiste, rien qui vaille.

1. Suite formant un tableau de 36 pouces de haut sur 24 pouces de large.
2. Tableau à gouache de 4 pieds sur 2 pieds 1/2, appartenant à M. Lallier, ingénieur en chef à Lyon.
3. Ces tableaux sont peints en émail.

MADAME VALLAYER-COSTER.

103. PORTRAIT DE MADAME SOPHIE DE FRANCE[1].

Composition agréable, mais nul effet; point de parties de masses; manière de faire mesquine; couleur fade. La tête ne ressemble pas, et tant mieux. Détails faits avec intelligence et vérité.



107. PORTRAIT D'UNE FEMME ARRANGEANT DES FLEURS DANS UN VASE[2].

Tête agréable, coiffée avec goût, tresses légèrement faites. La couleur est locale, mais faible. Cela ressemble à un tableau que l'on s'est promis de retoucher.

105. PETITS TABLEAUX OVALES DE FLEURS ET DE FRUITS.

Il y a de la vérité; mais la touche est molle et froide; rien de la finesse particulière de dessin et de pinceau que ce genre exige. La corbeille de raisins est égale de ton et sans effet.

BEAUFORT.

108. LA MORT DE BAYARD[3].

C'est le moment où le marquis de Pescaire le rencontre mourant sous un chêne.

Composition et couleur agréables. Il me faut plus de sentiment dans le dessin et dans les têtes; dessin rond et raide tenant un peu du bois. Il ne fallait pas oublier dans quelques figures qu'elles devaient jeter une ombre à terre. L'artiste n'a pas cherché à produire de beaux effets par de grandes parties de masses, quoique son sujet l'y conviât.

1. Tableau de 6 pieds de haut sur 5 pieds 10 pouces do large.
2. Tableau de 3 pieds 2 pouces de haut sur 5 pieds 10 pouces de large.
3. Tableau de 10 pieds carrés pour le roi.

DE WAILLY.

109. DESSINS DU NOUVEAU PORT DE VENDRES EN ROUSSILLON.

Compositions bien faites et produisant de l'effet, mais les figures pas trop bien dessinées.

114. MODÈLE DE LA COUPE D'UN ESCALIER A DOUBLE RAMPE TOURNANT SUR SON NOYAU QUE L'ON OUVRE ET FERME FACILEMENT PAR LE MOYEN DES CONTRE-POIDS, LES MARCHES ÉTANT EN EQUILIBRE.

Cet escalier doit être exécuté au centre d'un pavillon pour monter au temple d'Apollon, au milieu du bosquet du Parnasse, dans le parc d'Enghien, appartenant à M. le duc d'Arenberg.

Combinaison ingénieuse, mais dont l'utilité ne paraît pas répondre à la difficulté de l'exécution.

JOLLAIN.

119. JÉSUS PRÉSENTÉ AU TEMPLE[1].

Bien composé; draperies bien jetées, mais lourdes; couleur locale sans être piquante d'effet. Le tableau étant très-haut, je n'ai rien vu des détails sur le dessin; point de faute grossière, autant que j'en ai pu juger.

121. L'HUMANITÉ VOULANT ARRÊTER LA FUREUR DU DÉMON DE LA GUERRE[2].

Il y a du caractère dans la tête de la femme. La partie inférieure du démon est peut-être trop forte; il est mieux de couleur que la femme. Perspective mal observée pour le ton; le fond m'a paru venir trop en avant.

1. Tableau de forme ovale de 7 pieds 1/2 de haut sur 4 pieds 1/2 de large, pour la chapelle de Fontainebleau.

2. Tableau de 6 pieds de haut sur 8 pieds de large.

123. AGAR ET SON FILS DANS LE DÉSERT, MOURANT DE SOIF ET CONSOLÉE PAR L'ANGE, QUI LUI INDIQUE UNE SOURCE[1].

Pas trop bon; quelque intention dans les têtes, mais faible de couleur et de dessin.

Est-ce la peine de dire que dans tous ces tableaux de Jésus, d'Endymion, d'Agar, de l'Humanité, etc., par Jollain, on ne trouve absolument rien de bon?

PÉRIGNON.

127. VUE DU TEMPLE DE LA SYBILLE A TIVOLI[2].

Ruine bien faite et d'un bon effet, couleur charmante, mais les arbres trop lourds et trop verts.

128. VUE DU TEMPLE DE MINERVA MEDICA. — VUE DU TEMPLE DE VESTA[3].

Bien faites, effets harmonieux, détails bien naturels.

FEU AUBRY.

134. LES ADIEUX DE CORIOLAN A SA FEMME.

Tableau plus agréable de loin que de près. Point de couleur, point d'expression; têtes de femmes laides et pas trop bien dessinées; raide dans les figures; cependant le tout, l'ensemble n'est pas sans effet.

1. Tableau de 20 pouces sur 17 pouces.
2. Tableau à gouache de 1 pied 10 pouces de haut sur 2 pieds 6 pouces de large.
3. Ces deux vues ont chacune 1 pied de haut sur 1 pied 6 pouces de large.

WEYLER[1].

135. GUSTAVE-ADOLPHE. — 136. TURENNE.
138. CATINAT, ETC.

Beaux émaux, touchés avec esprit, et d'une couleur vigoureuse et chaude.

SUVÉE[2].

145. LA VESTALE QUI RALLUME LE FEU SACRÉ.

La plus ancienne des vestales ayant confié le soin du feu sacré à une des plus jeunes qui le laissa éteindre, toute la ville fut dans la consternation. On crut qu'une vestale impure avait approché du foyer sacré. Émilie, sur qui tombait le soupçon, s'avance vers l'autel en présence des vestales, des pontifes et du peuple, prend le ciel et la déesse à témoin de son innocence en jetant son voile sur les cendres froides, et aussitôt les flammes renaissent.

Ce tableau est, mais pourrait être plus intéressant et plus agréable. Il est bien dessiné. La figure d'Émilie n'a pas l'enthousiasme qui convient au moment. Pour faire connaître que c'est son voile qu'elle a jeté sur les cendres froides, il faudrait l'écrire au bas, tant la portion qu'on en voit est petite et tant la vestale en est séparée. L'expression des têtes est faible; les draperies sont belles et les extrémités bien dessinées. Quant à la couleur, elle tombe dans le gris; l'effet n'est pas piquant, la composition en est trop rare, les figures trop isolées, et le tout glace le spectateur.

144. TABLEAU ALLÉGORIQUE SUR LA LIBERTÉ ACCORDÉE AUX ARTS, PAR ÉDIT DU MOIS DE MARS 1777. ORDONNÉ PAR L'ACADÉMIE POUR LA RÉCEPTION DE L'AUTEUR[3].

L'Étude, délivrée des entraves dont elle était accablée,

1. Jean-Baptiste Weyler, né à Strasbourg vers 1745, mort à Paris le 25 juillet 1791. Cette suite de personnages célèbres lui avait été commandée par le surintendant des Beaux-Arts, M. d'Angivillier.

2. Joseph-Benoît Suvée, né à Bruges en 1743, mort directeur de l'École de Rome en 1807, élève de Bachelier, agréé en 1779, académicien en 1780.

3. Tableau de 7 pieds de haut sur 6 de large.

médite de plus grands efforts : la Peinture lui montre l'édit qui constate cette heureuse révolution et que la Renommée publie dans les airs. La Sculpture presse contre son sein le portrait du roi, l'Architecture montre à une foule de jeunes élèves la route du Temple de Mémoire. L'encens fume sur l'autel de la Liberté ; l'Amour des arts jonche de fleurs le chemin qui conduit à l'Immortalité.

Cette composition plaît ; mais on en désirerait les caractères plus variés. L'effet est faible, mais agréable ; il manque de vigueur dans les masses d'ombre et dans la touche. Trop fini pour une ébauche, il ne l'est pas assez pour un tableau ; c'est une ébauche bien préparée. On n'oserait poser un ton vigoureux dans l'ombre la plus épaisse du tableau sans être noir et sans faire un trou.

146. VISITATION DE LA SAINTE VIERGE[1].

Les artistes disent que ce tableau est d'une meilleure couleur que les autres, que les figures en sont bien dessinées, et qu'ils désireraient seulement que dans celle de sainte Anne on sentît mieux la vie. D'accord ; mais qu'ils conviennent du moins que la Vierge n'est pas belle, et que la sainte Anne est presque aussi hideuse qu'une vieille femme de Teniers.

CALLET[2].

147. LE PRINTEMPS[3].

C'est un plafond destiné à décorer la galerie d'Apollon. Zéphire et Flore accourent pour couronner Cybèle, représentant la Terre ; les vents doux renaissent, les amours reprennent leur activité, et les habitants de la terre, par leurs danses et leurs jeux, célèbrent le retour du Printemps.

1. Tableau de 12 pieds de haut sur 6 pieds de large, destiné pour l'église nouvelle des dames de la Visitation de la rue Saint-Jacques.

2. Antoine-François Callet, né à Paris en 1741, agréé en 1779, académicien en 1780, mort en 1823.

3. Ce morceau, qui avait été ordonné à l'auteur pour sa réception, a 19 pieds de long sur 10 de haut. — Il est encore aujourd'hui dans la galerie d'Apollon, partie latérale à droite.

J'avoue que ce tableau m'a fait un très-grand plaisir; la scène est bien représentée, il est plein d'harmonie. La tête de Flore pourrait être plus agréable, la couleur plus vraie, plus vigoureuse; mais le charme du tout ne laisse guère la liberté d'être sévère. C'est une bonne chose.

148. HERCULE SUR LE BUCHER [1].

L'Hercule m'a paru bien posé; la tête a de l'expression; les pieds sont froids; il est bien dessiné; la lumière qui tombe sur l'estomac est par parties trop petite; la couleur n'est pas vraie, mais elle est locale. La scène est peut-être resserrée dans un trop petit espace relativement à la force de la figure.

150. PORTRAIT DE M. DE VERGENNES [2].

Je ne sais si ce portrait ressemble (oui, tout platement), mais l'effet en est agréable, sans grande vigueur. La main gauche est engorgée. Les détails, sans être très-vrais, sont bien faits.

149. DEUX CARIATIDES, HOMME ET FEMME [3].

Ces deux cariatides, du même, ne sont belles ni de couleur ni de dessin.

MÉNAGEOT [4].

151. LÉONARD DE VINCI [5].

Pour le roi.

Léonard de Vinci, peintre florentin, appelé à la cour de François Ier, ce prince le logea dans son château, à Fontainebleau. Il l'aimait tant, que Léonard étant tombé malade, il allait le visiter souvent. Un jour, comme le roi entrait chez lui,

1. Tableau de 2 pieds 1/2 de large sur 2 pieds de haut. Étude.
2. Tableau de 5 pieds de haut sur 4 pieds de large.
3. Tableau de 2 pieds 2 pouces de haut sur 1 pied de large.
4. François-Guillaume Ménageot, né à Londres le 9 juillet 1744, élève d'Augustin, de Deshays, de Boucher et de Vien, académicien en 1780, directeur de l'École de Rome, membre de l'Institut en 1809, mort à Paris le 4 octobre 1816.
5. Tableau de 10 pieds carrés.

Léonard de Vinci, voulant se soulever pour lui témoigner sa reconnaissance, tomba en faiblesse ; le roi voulut le soutenir, et cet artiste expira dans ses bras.

Très-beau tableau, surtout d'une magie d'effet et de couleur étonnante [1]. On ne regarde pas la tête du moribond sans être touché. Le François Ier est fin, noble, spirituel ; le médecin est très-beau ; j'en dis autant de la garde qui porte un bouillon. Mais n'y a-t-il rien à reprendre ? La figure de cette garde n'est-elle pas beaucoup trop longue ? Les mains de Vinci sont-elles de proportion ? Ces jambes blanches des pages et du roi ne font-elles pas un mauvais effet ? Les carnations, quoique locales, sont-elles assez riches de ton ? Et ces personnages accessoires de la suite du roi, que signifient-ils ? que disent-ils ? Rien. Était-il donc si difficile de leur donner de l'expression ? Et ce lit est-il en perspective ? Et cette couverture dans le bas, n'exige-t-elle pas quelques plis ?

152. L'ÉTUDE QUI VEUT ARRÊTER LE TEMPS [2].

Ce tableau, de sept pieds de haut sur six de large, est le morceau de réception de l'auteur.

L'Étude assise, entourée de ses attributs, regarde avec regret le Temps qui fuit, et cherche à l'arrêter en saisissant d'une main la draperie qui le couvre. Deux Génies, prosternés aux pieds de l'agile vieillard, le supplient de ralentir sa course.

On a dit que l'effet de ce tableau était intéressant ; mais des gens dédaigneux en accusent la couleur. Ils accordent un caractère agréable à la femme, mais ils la trouvent faible de ton et de vérité ; le Temps leur paraît monotone de la tête aux pieds, sans détails de nature. Quant à l'allégorie, ils la trouvent gauche ; moi, je la trouve ingénieuse dans un tableau de réception où l'élève dit à ses maîtres que le temps s'écoulera toujours trop vite pour ce qui lui reste à apprendre.

1. Nous possédons l'esquisse de ce tableau ; elle est, comme la grande composition dont parle Diderot, d'une couleur qu'on retrouve rarement dans les autres toiles de Ménageot. (*Note de M. Walferdin.*)

2. Aujourd'hui au Louvre, n° 346.

BERTHELLEMY [1].

153. APOLLON ORDONNE AU SOMMEIL ET A LA MORT DE PORTER LE CORPS DE SARPÉDON EN LYCIE.

Ce tableau, de six pieds de large sur sept de haut, est le morceau de réception de l'auteur.

La jambe d'Apollon, celle qui vient en avant, n'est-elle pas trop forte pour le corps? Je fais la même question sur les pieds. Le tableau, du reste, est bien composé et d'un effet agréable. La couleur est fausse, mais locale; le Fleuve est maniéré, ainsi que quelques extrémités des figures; le ciel est un peu égal de ton.

VAN SPAENDONCK [2].

TABLEAU REPRÉSENTANT UN VASE SCULPTÉ EN BAS-RELIEF ET REMPLI DE FLEURS ET DE FRUITS, SE DÉTACHANT SUR UN FOND D'ARCHITECTURE.

De la plus grande beauté, rien à désirer... peut-être y aurait-il quelques observations à faire sur les parties qui sont dans l'ombre.

On a dit de ces fleurs, et la critique a paru du moins ingénieuse, que toutes belles qu'elles étaient, on pourrait bien leur reprocher de manquer d'odeur. Rien n'égale en effet l'éclat et la vivacité de leur coloris; mais y trouve-t-on ce léger duvet, cette espèce de vapeur qui pourrait seule rappeler à la vue l'idée des doux parfums qu'elles exhalent?

Le duc d'Enghien, un enfant de huit à neuf ans, demeurait enchanté devant ce beau vase de fleurs; on lui présenta l'artiste. « *Ah! monsieur*, lui dit le jeune prince avec une ingénuité pleine d'esprit et de grâce, *voudriez-vous bien me permettre d'en prendre une* [3]*?* »

1. Jean-Simon Berthellemy, né à Laon le 5 mars 1743, élève de Hallé, reçu académicien en 1781, mort à Paris en 1811. A peint des plafonds pour les palais de Fontainebleau et du Luxembourg. Le tableau cité se trouve à l'École des Beaux-Arts.

2. Girard Van Spaendonck, né à Tilbourg (Hollande), le 23 mars 1746; est mort à Paris le 11 mai 1822.

3. C'est cet enfant devenu homme que Bonaparte a fait fusiller la nuit dans les fossés de Vincennes. (*Note de M. Walferdin.*)

155. QUATRE DESSINS DE FLEURS ET DE FRUITS, PEINTS A GOUACHE ET A L'AQUARELLE.

Ces quatre dessins sont parfaits de tout point.

PARROCEL.

157. PÊCHE MIRACULEUSE[1].

Cette esquisse n'est pas merveilleuse; elle est sans effet, d'une couleur rouge et viciée.

MONNET.

158. VÉNUS SORTANT DU BAIN[2]. — 160. PLUSIEURS PORTRAITS.

Passez, passez.

HALL.

161. PORTRAITS DE Mme LA PRINCESSE DE LAMBALLE. — 163. DE LA FAMILLE DE M. LE COMTE DE SCHOUWALOF. — 164. DE LALLY-TOLLENDAL, ETC.

Toutes ces miniatures sont belles. Cet artiste a du sentiment dans la touche et dans la couleur. Je voudrais que la touche des fonds ne ressemblât pas tant à celle des cheveux. Dans ses fonds de paysages, la quantité de tons près les uns des autres, joints à la touche, font l'effet de ces pierres brutes de différentes couleurs. Ses plaques en émail sont très-bien.

MARTIN.

165. SACRIFICE D'IPHIGÉNIE[3].

Quelque mérite de composition et puis c'est tout; nul intérêt

1. Esquisse de 2 pieds de large sur 21 pouces de haut. Le tableau, de 22 pieds de large sur 8 pieds de haut, fut exécuté en même temps pour le réfectoire des bénédictins de la Couture au Mans.

2. Tableau ovale de 2 pieds 1/2 de haut sur 1 pied 11 pouces de large.

3. Esquisse terminée de 4 pieds de haut sur 5 de large. Devait être exécutée en grand.

d'ailleurs, ni ensemble, ni couleur, deux qualités essentielles.

166. PORTRAITS DE FEMMES EN PIED [1].

Oh! les mauvais portraits!

ROBIN.

167. TRANSFIGURATION [2].

Détestable de tout point. Passez.

WILLE LE FILS.

169. LA DOUBLE RÉCOMPENSE DU MÉRITE [3].

La croix de Saint-Louis et la main d'une jeune personne données à un dragon qui s'est distingué (apparemment au siége de la Grenade), par son officier général.

Assez bien composé, détails assez bien faits; mauvais plis. Ces figures sont-elles idéales ou réelles? Si elles sont idéales, le choix en est mauvais dans les têtes de femme. La lumière qui brille sur la joue de la femme éclaire également et le cou et le front, sans différence de ton. Caractères maniérés à la fille et à la mère; têtes d'hommes vieux; cheveux mal traités à toutes les figures, petits rouleaux de coton. Étoffes bien faites; attitude du dragon gênée.

HOUEL [4].

170. VUE DU VOLCAN DE STROMBOLI. — 171. VUE DU CRATÈRE DE LA BOUCHE DU MONT ETNA, ETC.,

A l'huile et à gouache.

Sites bizarres. Quant au faire, gouaches médiocres tant pour

1. Portraits de 30 pouces de haut sur 24 pouces de large.

2. Tableau ovale d'environ 7 pieds 1/2 sur 4 pieds 1/2 de large, pour la chapelle de Fontainebleau.

3. Tableau de 5 pieds de haut sur 4 pieds de large.

4. Jean-Pierre-Louis-Laurent Houel, né à Rouen en 1735, mort en 1813. Il fut élève de Casanova et ami de Diderot.

la couleur que pour l'effet... Il est quelquefois monotone, mais il a des choses qui plaisent. Le vêtement de ces *Femmes albanaises* (176) est léger, leur attitude gracieuse. Les figures, dans cet autre tableau des *Femmes grecques* (177), sont bien. Cette marche, dans celui de l'*Entrée de la ville de Palerme où se voit le char de sainte Rosalie* (178), cette marche est contrastée par des accidents qui rendent la scène intéressante; mais je n'ai pas trouvé que cette gouache fût assez riche de ton ni assez terminée; de même que dans cette *Vue des Écueils des Cyclopes, à la Trizza, près d'Iaci* (180); les masses sont bien indiquées, mais elles ne sont ni assez larges ni assez vigoureuses; le tableau ne produit qu'un effet faible; serait-ce que la gouache ne peut avoir la vigueur de l'huile?

VINCENT[1].

193. COMBAT DES ROMAINS ET DES SABINS INTERROMPU PAR LES FEMMES SABINES.

Tableau de 13 pieds de large sur 10 de haut. Pour le roi.

Il est dans le caractère du sujet; les figures sont bien dessinées, les draperies bien jetées, de beaux plis touchés avec finesse et sentiment; mais il est faible de couleur, il papillote; c'est, avec celui de Doyen, un luxe de couleur qui ferait fuir du Salon. C'est là qu'un beau désordre devait être l'effet de l'art, et qu'une scène tumultueuse est renfermée dans la profondeur d'un pied et demi. Si l'on se place parmi ces personnages, on craindra d'en être étouffé. Les chairs tiennent du parchemin; les parties de masses ne sont ni assez grandes ni assez séparées; point d'effet, une manière de faire sèche, mais du sentiment partout. Quand je dis que les figures sont bien dessinées, cela n'empêchera pas un spectateur scrupuleux d'y découvrir des incorrections.

« On vous reprochait, lui dit l'auteur du *Pourquoi* [2], d'être noir et dur; vous voilà brillant et cru. Heureusement ce ne

1. François-André Vincent, né le 30 décembre 1747, à Paris, mort dans la même ville le 4 août 1816.

2. Le *Pourquoi* ou l'*Ami des artistes,* une des plus modestes et des plus raisonnables critiques du Salon. (*Note de M. Walferdin.*)

sont que vos draperies. Vos femmes sont toutes blondes et trop blanches. Pourquoi ce choix? Des femmes assez hardies pour se mettre entre deux armées doivent avoir l'âme forte. Je sais que le courage se trouve dans les blondes comme dans les brunes, même dans les corps faibles; mais la peinture parle aux yeux, il faut annoncer la force de l'âme par celle du physique, et il me semble que des femmes qui, sans être moins belles, eussent été moins jolies, auraient mieux rempli votre objet. »

BARDIN[1].

196. ADORATION DES MAGES[2].

Assez bien composé. Vous n'en trouverez pas la couleur bien belle. L'effet est harmonieux. Je ne dirai rien sur les détails du dessin, le tableau étant hors de la portée de mes yeux.

DE CORT[3].

198. VUE DE CHANTILLY, PRISE DU COTÉ DE LA PELOUSE.

Très-agréable, bien d'accord, mais pourtant un peu vert; arbres qui ne sont pas feuillés assez légèrement; figures mal dessinées; la touche molle et froide. Les détails qui sont au premier plan, bien faits; le ciel léger et les nuages de belle forme.

199. AUTRE VUE DE CHANTILLY, PRISE AU-DESSUS DU GRAND BASSIN DU CANAL; ON Y VOIT A DROITE LE VILLAGE DE CHANTILLY[4].

Celui-ci n'est pas inférieur au précédent. Même défaut à la façon de faire.

1. Jean Bardin, né à Montbard en 1732, mort à Orléans en 1809.

2. Tableau ovale de 7 pieds 3 pouces de haut sur 4 pieds 1/2 de large, pour la chapelle de Fontainebleau.

3. Quoique le livret écrive de Corte, il s'agit ici du peintre hollandais Henri de Cort, né à Anvers en 1742, mort en 1810. Il était en 1781 agréé de l'Académie et peintre de S. A. S. Mgr le prince de Condé.

4. Ces tableaux appartenaient à S. A. S. Mgr le prince de Condé.

200. VUE DU CHATEAU DE BERNY, PRÈS DE PÉRONNE[1].

Ce tableau m'a fait plaisir; il y a des choses agréables et bien faites. Les arbres ne sont pas assez variés de ton et trop lourds; le ciel est léger.

LE BARBIER L'AINÉ[2].

201. LE SIÈGE DE BEAUVAIS[3].

Cette ville, assiégée par le duc de Bourgogne en 1472, dut son salut au courage des habitants, et particulièrement à la valeur d'une femme nommée Jeanne Hachette, qui, à la tête d'une troupe de femmes comme elle, se présenta sur la muraille et y enleva un drapeau de l'ennemi. Les assiégés n'avaient d'autres armes que des fagots embrasés, des pierres, de l'huile et de l'eau bouillante. Le site du tableau est pris sur les lieux mêmes. Un des plus beaux endroits du poëme des *Mois*[4] paraît en avoir donné l'idée.

La composition est belle, la scène pleine de mouvement. Ce tableau produit de l'effet, mais on en attaque le dessin; on le trouve maniéré, les têtes pauvres de forme et de caractère, la couleur agréable sans être vraie; des détails heureux.

202. UN CANADIEN ET SA FEMME PLEURANT SUR LE TOMBEAU DE LEUR ENFANT[5].

Les Canadiens aiment si fort leurs enfants, que l'on a vu quelquefois deux époux, six mois après la mort de leur enfant, aller pleurer sur son tombeau, et la mère y faire couler le lait de ses mamelles.

1. Ce tableau de 18 pouces de haut sur 27 de large provenait du cabinet de M. le comte de Saint-Simon.

2. Jean-Jacques-François Le Barbier, né à Rouen en 1738, élève de Pierre, académicien en 1785, mort le 7 juin 1826. Est surtout connu par des illustrations d'Ovide, de Racine, de Rousseau, etc. Il fut membre de l'Institut à la formation de ce corps.

3. Tableau de 12 pieds de long sur 9 pieds de haut.

4. Par Roucher.

5. Tableau de 2 pieds 1/2 de haut sur 2 pieds de large. — Il a été gravé.

Sec et cru; bien de composition, dessin correct; la touche n'est pas grande, la couleur n'est ni mauvaise ni bonne. Il n'y a point d'harmonie dans le tout.

203. CRILLON RECEVANT LA FAMEUSE LETTRE D'HENRI IV : « PENDS-TOI, BRAVE CRILLON, NOUS AVONS COMBATTU A ARQUES, ET TU N'Y ÉTAIS PAS[1]. »

Celui-ci est plus d'accord. La tête de Crillon n'est pas très-fine d'expression. Les figures m'ont paru bien dessinées et bien drapées.

204. LE MARQUIS D'ESTAMPES RECEVANT UN ORDRE DE LA PART DU GÉNÉRAL, DEVANT LE SIÉGE DE CASSEL, ÉTANT OCCUPÉ A POINTER UNE CARTE DU PAYS[2].

Assez bien dessiné, mais sec, et la figure principale mesquine.

HUE[3].

209. VUE DE ROUEN, PRISE DANS L'ILE DE LA CROIX, AU SOLEIL COUCHANT[4].

Il y a dans ce tableau des détails fort bien faits; il est en général très-joli pour le ton de couleur; il a de l'effet. Les figures n'en sont pas corectes, et l'on désirerait à sa touche plus de fermeté.

210. RUINES DU CHATEAU DE DAMMARTIN[5].

Joli, fort joli; la ruine bien faite; harmonieux, effet bien amené, couleur vraie. L'ensemble pourrait être plus piquant.

1. Tableau de 2 pieds 1/2 de haut sur 2 pieds de large.
2. Même grandeur que le précédent.
3. J.-F. Hue, né en 1751 à Saint-Arnould-en-Iveline (Seine-et-Oise); académicien en 1782, mort en 1823.
4. Tableau de 30 pouces de large sur 20 de haut.
5. Tableau de 2 pieds de large sur 18 pouces de haut.

211. VUE PRISE DANS LE BOIS DE SATORY, A VERSAILLES[1].

Joli, très-joli; composition agréable. Figures mal dessinées; arbres touchés avec esprit, mais trop verts. Je désirerais des tons plus doux, surtout aux arbres placés aux premiers plans.

213. VUE D'UN PETIT JARDIN[2].

Joli, mais un peu égal de ton, surtout en vert.

214. VUE D'UN BOIS DU COTÉ DE DAMMARTIN[3].

Ce paysage est fort beau; on ne peut lui reprocher que d'être un peu vert. Il y a des détails bien faits.

215. VUE DES ENVIRONS DE CHAILLOT, AU CLAIR DE LA LUNE[4].

Harmonieux; lointains mieux que les premiers plans; couleur bonne, touche molle; figures mal dessinées.

D'ARAYNES[5].

216. UNE SAINTE FAMILLE[6].

Assez bien composé, sauf le vieillard qui est par derrière, dont on pourrait se passer. Le saint Joseph et l'autre vieillard se ressemblent; les autres têtes sont laides; l'Enfant Jésus est affreux. Il y a du large dans les draperies; la couleur est grise. La figure de sainte Anne est d'après le Poussin.

1. Tableau de 18 pouces de large sur 10 pouces de haut.
2. Tableau de 2 pieds de large sur 18 pouces de haut.
3. Tableau de 3 pieds 2 pouces de large sur 2 pieds 2 pouces de haut.
4. Tableau de 4 pieds 9 pouces de large sur 2 pieds 10 pouces de haut.
5. Jean-François-Marie d'Araynes, reçu agréé sur la présentation du tableau cité ici, ne devint pas académicien. On manque de renseignements sur sa vie.
6. Tableau de 11 pieds de haut sur 7 pieds de large.

DE BUCOURT[1].

217. LE GENTILHOMME BIENFAISANT[2].

Tableau très-agréable, d'un bel effet; figures bien dessinées, de l'intérêt. Pas assez de noblesse dans le visage du gentilhomme; il a l'air d'être fâché contre je ne sais qui; d'ailleurs, la figure est bien posée et les habillements bien faits.

219. LE JUGE DE VILLAGE[3].

Fort joli, effet très-piquant, bonne couleur sans être très-vraie; figures bien dessinées; composition bien entendue, draperies faites largement et avec esprit. Il y a des choses qui pourraient être plus vraies, mais les têtes sont spirituelles.

220. LA CONSULTATION REDOUTÉE[4].

Ce tableau est d'un joli effet, quoique les figures ne le soient pas et qu'elles soient bien dessinées; les habillements sont faits avec esprit; l'ensemble est vigoureux, les carnations un peu grises, dans le genre des petits tableaux flamands de Mieris; plus d'effet peut-être, moins de fini.

SAUVAGE[5].

222. TABLEAU REPRÉSENTANT UNE TABLE GARNIE D'UN TAPIS DE TURQUIE, SUR LEQUEL SONT PLACÉS UNE TÊTE DE MARBRE, UN VASE EN BRONZE ANTIQUE, ETC.[6]

Beaucoup de vérité, d'accord, et d'une belle couleur.

1. Louis-Philibert de Bucourt, né à Paris le 13 février 1755, élève de Vien, agréé en 1781, mort en 1832, le 22 septembre. Il est plus connu pour ses gravures aujourd'hui si recherchées.

2. Tableau de 20 pouces de large sur 17 pouces de haut.

3. Tableau de 15 pouces de large sur 12 pouces de haut.

4. Tableau de 13 pouces sur 11 pouces.

5. Piat-Joseph Sauvage, né à Tournay en 1744, élève de Renier Malaine et de Geeraerts; était alors agréé. Il fut académicien. De retour dans sa ville natale, il y organisa l'enseignement du dessin et y mourut en 1818. Van Spaendonck peignit souvent les fleurs dans ses tableaux; il y a de ses travaux au musée de Montpellier et des grisailles de sa main à la préfecture de Toulouse.

6. Tableau de 3 pieds 7 pouces de large sur 2 pieds 9 pouces de haut.

223. BAS-RELIEF IMITANT LA TERRE CUITE, D'APRÈS FRANÇOIS FLAMAND [1].

Mieux colorié que dessiné.

224. AUTRE BAS-RELIEF IMITANT LE BRONZE, EN FORME DE FRISE, DONT LE SUJET ALLÉGORIQUE EST L'ENTRÉE DE LA PRINCESSE DE SAXE-TESCHEN ET DU PRINCE SON ÉPOUX A BRUXELLES [2].

L'illusion toujours est surprenante et prouve au moins la plus grande intelligence dans la disposition des ombres et des lumières.

DAVID [3].

311. BÉLISAIRE RECONNU PAR UN SOLDAT QUI AVAIT SERVI SOUS LUI, AU MOMENT QU'UNE FEMME LUI FAIT L'AUMONE [4].

. . . . Tous les jours je le vois
Et crois toujours le voir pour la première fois.

Ce jeune homme montre de la grande manière dans la conduite de son ouvrage; il a de l'âme; ses têtes ont de l'expression sans affectation; ses attitudes sont nobles et naturelles; il dessine; il sait jeter une draperie et faire de beaux plis; sa cou-

1. Bas-relief de 3 pieds 7 pouces de long sur 18 pouces de haut.

2. Bas-relief de 3 pieds 9 pouces de long sur 16 pouces de haut.

3. Jacques-Louis David, né à Paris, le 30 août 1748, élève de Vien, agréé par son tableau de *Bélisaire* membre de l'Institut à la création, premier peintre de l'empereur; proscrit comme régicide en 1815, mort à Bruxelles le 29 décembre 1825.

4. Tableau de 10 pieds carrés. C'est la réduction de ce tableau que possède le musée du Louvre; elle a été exécutée par Favre et Girodet, puis retouchée par David, qui la signa et l'exposa en 1785. David a composé le *Bélisaire* à son retour de Rome. Il y revint depuis; mais lorsque, après la Restauration, chassé de France par les Bourbons, il demanda un asile à la patrie des beaux-arts, le séjour de Rome lui fut impitoyablement interdit, et il dut réclamer de la Belgique le refuge que l'Italie lui avait refusé. (*Note de M. Walferdin.*) — Le tableau original fut acheté par l'électeur de Trèves. Pris pendant la guerre, il servit à couvrir un caisson; reconnu, il fut racheté et revendu à Louis Bonaparte. Il est actuellement au musée de Lille.

leur est belle sans être brillante. Je désirerais qu'il y eût moins de raideur dans ses chairs ; ses muscles n'ont pas assez de flexibilité dans quelques endroits. Rendez par la pensée son architecture plus sourde et peut-être que cela fera mieux. Si je parlais de l'admiration du soldat, de la femme qui donne l'aumône, de ces bras qui se croisent, je gâterais mon plaisir et j'affligerais l'artiste, mais je ne saurais me dispenser de lui dire : « Est-ce que tu ne trouves pas Bélisaire assez humilié de recevoir l'aumône! fallait-il encore la lui faire demander? Passe ce bras élevé autour de l'enfant ou lève-le vers le ciel, qu'il accusera de sa rigueur. »

312. SAINT ROCH INTERCÉDANT LA VIERGE POUR LA GUÉRISON DES PESTIFÉRÉS [1].

Belle composition; figures pleines d'expression, belles parties de masses, belles draperies marquant bien le nu; bien dessiné. Peut-être y aurait-il quelque chose à désirer dans les mains du Saint, peut-être cet énorme et effrayant pestiféré, ce grand saint Roch rendent-ils la Vierge bien petite. Tâchez de regarder longtemps, si vous pouvez, ce jeune malade qui a perdu la tête et qui semble être devenu furieux; vous fuirez ce tableau d'horreur, mais vous y serez ramené par le goût de l'art et par votre admiration pour l'artiste.

314. LES FUNÉRAILLES DE PATROCLE.

Superbe esquisse, belle d'effet, pleine de sentiment.

313. LE PORTRAIT DE M. LE COMTE DE POTOCKI, A CHEVAL [2].

Superbe tableau, d'une couleur moins sombre que les autres; mais la jambe droite du cheval n'a-t-elle pas un peu de raideur?

316. UNE FEMME ALLAITANT SON ENFANT.

Cette femme et cet enfant sont bien groupés, et l'effet en

1. Tableau de 8 pieds de haut sur 6 de large. — A la Santé de Marseille.
2. D'environ 9 pieds de haut sur 7 de large.

est très-beau. Je voudrais un fond moins noir, j'y voudrais plus de transparence. Le tableau est bien dessiné et d'une belle forme.

315. TROIS FIGURES ACADÉMIQUES, DONT UNE REPRÉSENTE SAINT JÉROME.

Figures belles, bien dessinées et d'un grand effet.

SCULPTURE.

PAJOU.

227. BLAISE PASCAL[1].

Pour le roi.

Pascal paraît occupé de la cycloïde, tracée sur une table qu'il tient de la main gauche; à ses pieds sont des feuilles éparses contenant ses pensées; à droite un livre ouvert, où sont ses lettres.

Cette figure m'a paru avoir le caractère qui lui convient. Draperies un peu lourdes, les mains pas trop belles. Et la tête, est-elle bien sur les épaules? S'il ôte la main qui la soutient, je crains qu'elle ne tombe. En le regardant par devant, on le croirait bossu.

228. LE BUSTE DE GRÉTRY DEMANDÉ A L'ARTISTE PAR LES ÉTATS DE LIÉGE PATRIE DE CE CÉLÈBRE MUSICIEN.

Il doit être placé sur le théâtre de la ville.

Ce buste est fait avec esprit. Aux yeux, touches sèches et égales, cheveux lourds. Mêmes défauts à tous les bustes de ce maître; ils semblent travaillés d'habitude. Je n'aime pas ces rayons aux yeux.

1. Statue de 6 pieds de proportion.

BRIDAN.

239. VULCAIN PRÉSENTANT LES ARMES QU'IL A FORGÉES[1].

Pour le roi.

Cette statue m'a paru belle et d'un beau dessin. Je n'aime pas la tête; le visage est bourru, soit, mais il y a des maigreurs.

CAFFIERI.

233. POQUELIN DE MOLIÈRE; — 234. MESMER; — 235. MADEMOISELLE LUZI, ETC.

Tous ces bustes maniérés de forme et d'une touche sèche et maigre. Celui du charlatan Mesmer est le moins mal.

MOUCHY.

240. LE DUC DE MONTAUSIER, GOUVERNEUR DES ENFANTS DE FRANCE SOUS LOUIS XIV.

Modèle en plâtre, de six pieds de proportion, qui doit être exécuté en marbre de même grandeur. Pour le roi.

Bien posé; extrémités faites avec esprit; corps un peu raide; plis d'une belle forme, mais pas assez finis. A refaire pour la tête. Est-ce là un misanthrope? Ce personnage sévère devrait regarder les courtisans, ces empoisonneurs des rois, avec indignation, avec mépris, et leur cracher au visage. Cette dernière circonstance n'eût pas été sans doute très-facile à rendre en sculpture; mais ce qui était plus indispensable, c'était de donner au héros de la vertu des traits d'une nature moins commune, un caractère plus austère et plus élevé.

BERRUER.

241. LA FORCE.

Modèle en plâtre d'une figure qui s'exécute en grand pour

1. Statue en marbre de 6 pieds de proportion.

le nouveau bâtiment du Palais, de la proportion de huit pieds.

Mal dessiné, d'une mauvaise forme, figure mal ensemble.

243. NÉRICAULT DESTOUCHES.

Buste en marbre pour le foyer de la Comédie française. Détestable. Le visage n'est pas de chair tant les parties en sont anguleuses, sèches et maigres.

242. MODÈLE EN PLATRE DU COURONNEMENT DE LA PRINCIPALE ENTRÉE DE SAINT-BARTHÉLEMY, REPRÉSENTANT LA FOI ET LA CHARITÉ.

Ce modèle n'est pas mieux que les précédents.

LE COMTE.

244. DEUX FIGURES EN TALC, REPRÉSENTANT L'UNE LA JUSTICE, ET L'AUTRE LA PRUDENCE, POUR LE NOUVEAU BATIMENT DU PALAIS[1].

Mauvaises figures.

246. PORTRAIT EN MÉDAILLON DU CARDINAL DE LA ROCHEFOUCAULT[2].

Il est mieux; fait avec esprit; la draperie et les cheveux sont légers.

HOUDON.

251. LE MARÉCHAL DE TOURVILLE[3].

Pour le roi.

Il est représenté au moment où il fait voir au conseil de guerre la lettre du roi qui lui ordonne de combattre les ennemis, forts ou faibles, ordre qui décida le combat de la Hogue, ce combat si malheureux, mais qui n'en fut pas moins le moment le plus glorieux de la vie de Tourville. Prêt à donner le signal

1. Ces deux figures, qui portent le même numéro, ont chacune 3 pieds 2 pouces de proportion.

2. Exécuté en marbre pour M. l'Évêque de Conserans.

3. Statue en marbre de 6 pieds de proportion.

d'ordre de bataille, il montre avec son épée la lettre qui doit en justifier le succès, et son regard exprime un dévouement plein de courage et de fierté. Le vent qui agite ses cheveux et son vêtement, les attributs de marine qui servent de soutien à la figure, indiquent l'élément sur lequel il va combattre.

Cette figure a du mouvement; le moment choisi est sublime; ce n'est pas de la sculpture, c'est de la peinture; c'est un beau Van Dyck. On a dit que l'attitude tenait un peu de Scapin; cette critique a plus de malignité que de raison. La tête est trop encapuchonnée; il y a du luxe dans les vêtements, mais le costume est exact et l'est avec élégance. Tourville était beau; on l'a pris souvent pour une femme. Étalez ce visage, déployez-le en diminuant ces deux touffes de cheveux et ce haut bord de chapeau, et l'on verra ce beau visage et d'un beau caractère, et sa beauté se raccordera avec le luxe des vêtements. Les détails sont bien faits. On dit encore que l'attitude n'est pas assez décidée, et que la partie supérieure penchant d'un côté, la hanche du côté opposé devrait avoir plus de saillie; et peut-être a-t-on raison. On demande si les plis du haut-de-chausses ne sont pas trop égaux et s'ils ne manquent pas de souplesse.

252. LA STATUE DE M. DE VOLTAIRE.

Cette statue en marbre devait être placée à l'Académie française; mais elle est destinée à présent, Mme Denis Duvivier s'étant brouillée, depuis son mariage, avec messieurs les Quarante, à décorer la nouvelle salle de la Comédie, rue de Condé [1].

Cette figure a du caractère. On n'en trouve pas l'attitude heureuse; c'est qu'on n'est pas assez touché de sa simplicité. On lui aimerait mieux une robe de chambre que cette volumineuse draperie; mais aurait-elle été aussi propre à dissimuler les maigreurs d'un vieillard de quatre-vingt-quatre ans? Pourquoi ces souliers sont-ils carrés? Quand on accuse les rides du visage et leurs formes d'être peu vraies, on oublie que c'est un portrait. On voudrait plus de finesse encore dans le dessin; une ride grande ou petite devient imperceptible à son extrémité; on

1. Elle décore aujourd'hui le vestibule du Théâtre-Français. Celle qu'on voit à l'entrée de la bibliothèque de l'Institut est de Pigalle; on se rappelle que Voltaire disait à l'occasion de cette statue, où il est représenté sans draperie aucune, que Pigalle l'avait habillé en singe. (*Note de M. Walferdin.*)

serait porté à croire que toutes celles de ce visage sont un peu de pratique. Les mains sont très-bien.

254. BUSTE EN MARBRE DU MÉDECIN TRONCHIN.

Bon portrait, bien fait, à l'exception de quelques touches dans le visage qui m'ont paru maigres ; mais si elles sont maigres dans l'original, comment faut-il faire?

255. BUSTE D'UN ENFANT DE HUIT A NEUF ANS[1].

Ce buste fait plaisir; le visage est moelleux et touché avec finesse; les cheveux sont très-légers.

BOIZOT FILS.

265. BUSTE DE LA REINE, EXÉCUTÉ EN MARBRE POUR LE DÉPARTEMENT DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES.

Ce buste est mesquin de forme, les yeux faits sans esprit. Quelques détails à louer.

267. BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST PAR SAINT JEAN, BAS-RELIEF EN PLATRE[2].

Ce saint Jean est gêné ; il veut se donner de la grâce et quitte son attitude naturelle; les formes sont maniérées; point de finesse dans les touches.

JULIEN[3].

268. FIGURE D'ÉRIGONE, EN MARBRE[4].

Sans expression, mal dessinée ; le corps est ce qu'il y a de moins mal.

1. Ce buste appartenait à M. Girardot de Marigny.

2. De 5 pieds de haut sur 2 pieds 6 pouces de large ; il a été exécuté de la grandeur de 16 pieds de haut sur 8 pieds de large, en pierre de Tonnerre, dans la nouvelle chapelle des fonts, à Saint-Sulpice.

3. Pierre Julien, né en 1731 à Saint-Paulien (Haute-Loire), élève de G. Coustou ; reçu académicien en 1779, sur sa figure du *Gladiateur mourant*, qui est au Louvre; membre de l'Institut; mort le 17 décembre 1804.

4. De 2 pieds de proportion, appartenait à M. de Duplaa, président à mortier du Parlement de Pau en Béarn.

269. TÊTE DE VESTALE[1].

Les touches qui y sont, dures et sèches; point de noblesse.

DEJOUX[2].

270. LE MARÉCHAL DE CATINAT.

Pour le roi. Figure de 6 pieds de proportion; elle doit être exécutée en marbre.

L'artiste a prétendu saisir le moment où Catinat, étant aux plaines de Marsailles, trace à la hâte sur le sable son projet d'attaque, etc.; mais sans cette explication du livret, on pourrait fort bien le prendre tout platement pour un homme qui saigne du nez, ce qui n'est pas fort convenable sans doute, ainsi qu'on l'observe dans le *Pique-Nique*[3], la veille d'un jour de bataille.

Froid d'attitude et de caractère; manière de faire sèche et maigre; cela ressemble à une ébauche. Les mains sont assez bien.

MONOT.

272. UNE JARDINIÈRE[4],

En marbre; bien posée, bien drapée; une tête muette; extrémités négligées; formes pas assez arrêtées.

273. UNE TÊTE DE L'AMOUR.

Pauvre, maigre, mauvaise. Passez.

276. UNE TÊTE DE FAUNE, FAISANT PENDANT A UNE TÊTE DE BACCHANTE.

Le caractère de la tête est guindé, formes assez naturelles.

1. En marbre de 2 pieds de proportion; appartenait à M***.

2. Claude Dejoux, né à Vadans (Jura), en 1731, académicien en 1779, membre de l'Institut, mort le 18 octobre 1816.

3. C'est le titre d'une des critiques du Salon de cette année. (*Note de M. Walferdin.*)

4. De 2 pieds 1/2 de proportion.

LE MOMENT OU PSYCHÉ VIENT VOIR L'AMOUR[1].

Deux figures en marbre de grandeur naturelle. Ces figures sont destinées à orner le lit de M. le prince de Deux-Ponts. L'attitude de Psyché agréable et convenable à la scène; beau visage, mais qui ne dit mot, ni désir, ni joie, ni étonnement; extrémités pas assez faites; raideur dans le tout. Amour bien posé, extrémités pas trop bien dessinées, et le corps sans souplesse.

DESSINS

COCHIN.

286. L'ENLÈVEMENT DES SABINES.

Dessin fait avec esprit, mais d'un effet égal.

287. LES NYMPHES DE CALYPSO. — 288. LES DESSINS DESTINÉS A L'ÉDITION DE L'ÉMILE DE J.-J. ROUSSEAU.

Charmants; cependant toutes les têtes un peu ressemblantes.

MOREAU LE JEUNE[1].

299. CÉRÉMONIE DU SACRE DE LOUIS XVI. — 309. ARRIVÉE DE J.-J. ROUSSEAU AU SÉJOUR DES GRANDS HOMMES.

Dessins spirituels et bien composés; ses têtes en pastel, ni belles ni bien peintes.

1. Ce morceau n'était pas au Salon, mais dans l'atelier de l'artiste, cour du Louvre.

2. Jean-Michel Moreau, dit le Jeune, né à Paris en 1741, élève du peintre Louis Le Lorrain, puis du graveur Le Bas. Il remplaça Cochin comme dessinateur des Menus-Plaisirs et aussi dans la faveur du public. Le Salon de 1781 fut pour lui un triomphe. Il mourut à Paris, le 30 novembre 1814.

PENSÉES DÉTACHÉES

SUR

LA PEINTURE, LA SCULPTURE, L'ARCHITECTURE ET LA POÉSIE

POUR SERVIR DE SUITE AUX SALONS

Publié en 1798.



PENSÉES DÉTACHÉES

SUR

LA PEINTURE, LA SCULPTURE, L'ARCHITECTURE ET LA POÉSIE

POUR SERVIR DE SUITE AUX SALONS

DU GOUT.

On retrouve les poëtes dans les peintres, et les peintres dans les poëtes. La vue des tableaux des grands maîtres est aussi utile à un auteur, que la lecture des grands ouvrages à un artiste.

*

Il ne suffit pas d'avoir du talent, il faut y joindre le goût. Je reconnais le talent dans presque tous les tableaux flamands; pour le goût, je l'y cherche inutilement.

*

Le talent imite la nature; le goût en inspire le choix; cependant j'aime mieux la rusticité que la mignardise; et je donnerais dix Watteau pour un Teniers. J'aime mieux Virgile que Fontenelle, et je préférerais volontiers Théocrite à tous les deux; s'il n'a pas l'élégance de l'un, il est plus vrai, et bien loin de l'afféterie de l'autre.

*

Question qui n'est pas aussi ridicule qu'elle le paraîtra : Peut-on avoir le goût pur, quand on a le cœur corrompu?

*

N'y a-t-il aucune différence entre le goût que l'on tient de l'éducation ou de l'habitude du grand monde, et celui qui naît

du sentiment de l'honnête? Le premier n'a-t-il pas ses caprices? N'a-t-il pas eu un législateur? Et ce législateur quel est-il?

*

Le sentiment du beau est le résultat d'une longue suite d'observations; et ces observations, quand les a-t-on faites? En tout temps, à tout instant. Ce sont ces observations qui dispensent de l'analyse. Le goût a prononcé longtemps avant que de connaître le motif de son jugement; il le cherche quelquefois sans le trouver, et cependant il persiste.

*

Je me souviens de m'être promené dans les jardins de Trianon. C'était au coucher du soleil; l'air était embaumé du parfum des fleurs. Je me disais : Les Tuileries sont belles; mais il est plus doux d'être ici.

*

La nature commune fut le premier modèle de l'art. Le succès de l'imitation d'une nature moins commune fit sentir l'avantage du choix; et le choix le plus rigoureux conduisit à la nécessité d'embellir ou de rassembler dans un seul objet les beautés que la nature ne montrait éparses que dans un grand nombre. Mais comment établit-on l'unité entre tant de parties empruntées de différents modèles? Ce fut l'ouvrage du temps.

*

Tous disent que le goût est antérieur à toutes les règles; peu savent le pourquoi. Le goût, le bon goût est aussi vieux que le monde, l'homme et la vertu; les siècles ne l'ont que perfectionné.

*

J'en demande pardon à Aristote; mais c'est une critique vicieuse que de déduire des règles exclusives des ouvrages les plus parfaits, comme si les moyens de plaire n'étaient pas infinis. Il n'y a presque aucune de ces règles que le génie ne puisse enfreindre avec succès. Il est vrai que la troupe des esclaves, tout en admirant, crie au sacrilége.

*

Les règles ont fait de l'art une routine; et je ne sais si elles

n'ont pas été plus nuisibles qu'utiles. Entendons-nous : elle ont servi à l'homme ordinaire; elles ont nui à l'homme de génie.

*

Les pygmées de Longin, vains de leur petitesse, arrêtaient leur croissance par des ligatures. *De te fabula narratur,* homme pusillanime qui crains de penser.

*

Je suis sûr que lorsque Polygnote de Thasos et Myron d'Athènes quittèrent le camaïeu, et se mirent à peindre avec quatre couleurs, les anciens admirateurs de la peinture traitèrent leurs tentatives de libertinage.

*

Je crois que nous avons plus d'idées que de mots. Combien de choses senties, et qui ne sont pas nommées! De ces choses, il y en a sans nombre dans la morale, sans nombre dans la poésie, sans nombre dans les beaux-arts. J'avoue que je n'ai jamais su dire ce que j'ai senti dans l'*Andrienne* de Térence et dans la *Vénus de Médicis.* C'est peut-être la raison pour laquelle ces ouvrages me sont toujours nouveaux. On ne retient presque rien sans le secours des mots, et les mots ne suffisent presque jamais pour rendre précisément ce que l'on sent.

*

On regarde ce que l'on sent et ce que l'on ne saurait rendre, comme son secret.

*

Rien n'est si aisé que de reconnaître l'homme qui sent bien et qui parle mal, de l'homme qui parle bien et qui ne sent pas. Le premier est quelquefois dans les rues, le second est souvent à la cour.

*

Le sentiment est difficile sur l'expression; il la cherche, et cependant, ou il balbutie, ou il produit d'impatience un éclair de génie. Cependant cet éclair n'est pas la chose qu'il sent; mais on l'aperçoit à sa lueur.

*

Un mauvais mot, une expression bizarre m'en a quelquefois plus appris que dix belles phrases.

*

Rien n'est plus ridicule et plus ordinaire dans la société qu'un sot qui veut tirer d'embarras un homme de génie. Eh! pauvre idiot, laisse-le se tourmenter, le mot lui viendra; et quand il l'aura dit, tu ne l'entendras pas.

DE LA CRITIQUE.

Je voudrais bien savoir où est l'école où l'on apprend à sentir.

*

Il en est une autre où j'enverrais bien des élèves, c'est celle où l'on apprendrait à voir le bien et à fermer les yeux sur le mal. Eh! n'as-tu vu dans Homère que l'endroit où le poëte peint les puérilités dégoûtantes du jeune Achille? Tu remues le sable d'un fleuve qui roule des paillettes d'or, et tu reviens les mains pleines de sable, et tu laisses les paillettes!

*

Je disais à un jeune homme : « Pourquoi blâmes-tu toujours, et ne loues-tu jamais? — C'est, me répondit-il, que mon blâme déplacé ne peut faire du mal qu'à un autre... » Si je ne l'avais connu pour un bon enfant, combien il se serait trompé!

*

On est plus jaloux de passer pour un homme d'esprit, que l'on ne craint de passer pour un méchant. N'est-ce donc pas assez des inconvénients de l'esprit sans y joindre ceux de la méchanceté? Tous les sots redoutent l'homme d'esprit; tout le monde redoute le méchant, sans en excepter les méchants.

*

Il est peu, très-peu d'hommes, qui se réjouissent franchement du succès de celui qui court la même carrière; c'est un des phénomènes les plus rares de la nature.

*

L'ambition de César est bien plus commune qu'on ne pense; le cœur ne propose pas même l'alternative, il ne dit pas : *aut Cæsar, aut nihil.*

*

Il est une certaine subtilité d'esprit très-pernicieuse; elle sème le doute et l'incertitude. Ces amasseurs de nuages me déplaisent spécialement; ils ressemblent au vent qui remplit les yeux de poussière.

*

Il y a bien de la différence entre un raisonneur et un homme raisonnable. L'homme raisonnable se tait souvent, le raisonneur ne déparle pas.

*

Le poëte a dit :

> . . . Trahit sua quemque voluptas.
>
> VIRGIL. *Bucol. Eclog.* II, v. 65.

Si l'observation de la nature n'est pas le goût dominant du littérateur ou de l'artiste, n'en attendez rien qui vaille ; et lui reconnaîtriez-vous ce goût dès sa plus tendre jeunesse, suspendez encore votre jugement. Les muses sont femmes, elles n'accordent pas toujours leurs faveurs à ceux qui les sollicitent le plus opiniâtrément. Combien elles ont fait d'amants malheureux, et combien elles en feront encore ! Et pour l'amant favorisé, encore y a-t-il l'heure du berger.

*

La sotte occupation que celle de nous empêcher sans cesse de prendre du plaisir, ou de nous faire rougir de celui que nous avons pris !... C'est celle du critique.

*

Plutarque dit qu'il y eut, une fois, un homme si parfaitement beau, que, dans un temps où les arts florissaient, il mit en défaut toutes les ressources de la peinture et de la sculpture. Mais cet homme était un prince, il s'appelait *Démétrius Poliorcète.* Il n'y avait peut-être pas une seule partie dans cet homme que l'art ne pût encore embellir; la flatterie n'en doutait pas, mais elle se gardait bien de le dire.

*

Un peintre ancien a dit qu'il était plus agréable de peindre que d'avoir peint. Il y a un fait moderne qui le prouve : c'est

celui d'un artiste qui abandonne à un voleur un tableau fini pour une ébauche.

*

Il y a une fausse délicatesse, sinon funeste à l'art, au moins affligeante pour l'artiste. Un amateur qui reçoit ces juges dédaigneux dans sa galerie les arrête inutilement devant les morceaux les plus précieux; à peine obtiennent-ils un regard distrait. Ils sont là comme le rat de ville à la table du rat des champs.

. . . Tangentis male singula dente superbo.

HORAT. *Sermon.* lib. II, *Sat.* VI, vers. 87.

Cela est fort beau; mais cela est toujours fort au-dessous de ce qu'ils ont vu ailleurs. Si c'est là le motif qui ferme la porte de ton cabinet, Randon de Boisset[1], je te loue.

*

Quel que soit votre succès, attendez-vous à la critique. Si vous êtes un peu délicat, vous serez moins blessé de l'attaque de vos ennemis que de la défense de vos amis.

DE LA COMPOSITION, ET DU CHOIX DES SUJETS.

Rien n'est beau sans unité; et il n'y a point d'unité sans subordination. Cela semble contradictoire; mais cela ne l'est pas.

*

L'unité du tout naît de la subordination des parties; et de cette subordination naît l'harmonie qui supppose la variété.

*

Il y a entre l'unité et l'uniformité la différence d'une belle mélodie à un son continu.

*

La symétrie est l'égalité des parties correspondantes dans un tout. La symétrie, essentielle dans l'architecture, est bannie de tout genre de peinture. La symétrie des parties de l'homme

1. Voyez ce que Diderot dit de ce fermier général, tome XI, p. 274.

y est toujours détruite par la variété des actions et des positions; elle n'existe pas même dans une figure vue de face et qui présente ses deux bras étendus. La vie et l'action d'une figure sont deux choses différentes. La vie est dans une figure en repos. Les artistes ont attaché au mot de *mouvement* une acception particulière. Ils disent d'une figure en repos, qu'elle a du *mouvement*, c'est-à-dire qu'elle est prête à se mouvoir.

*

L'harmonie du plus beau tableau n'est qu'une bien faible imitation de l'harmonie de la nature. Le plus grand effort de l'art consiste souvent à sauver la difficulté.

*

C'est cet effet[1] qui caractérise en grande partie le technique ou le faire de chaque maître.

*

Celui qui demande un tableau, plus il détaille le sujet, plus il est sûr d'avoir un mauvais tableau. Il ignore combien dans le maître le plus habile l'art est borné.

*

Que m'importe que le *Laocoon* des statuaires soit antérieur ou non au Laocoon du poëte? Il est certain que l'un a servi de modèle à l'autre.

*

Tout étant égal d'ailleurs, j'aime mieux l'histoire que les fictions.

*

La tête d'un homme sur le corps d'un cheval nous plaît; la tête d'un cheval sur le corps d'un homme nous déplaira. C'est au goût à créer des monstres. Je me précipiterai peut-être entre les bras d'une syrène; mais si la partie qui est femme était poisson, et celle qui est poisson était femme, je détournerais mes regards.

*

Je crois qu'un grand artiste peut me montrer avec succès

1. Effort (?)

les serpents repliés sur la tête des Euménides. Que Méduse soit belle, mais que son caractère m'inspire l'effroi : cela se peut; c'est une femme que j'aime à voir, mais dont je crains de m'approcher.

*

Ovide, dans ses *Métamorphoses*, fournira à la peinture des sujets bizarres; Homère les fournira grands.

*

Pourquoi l'*Hippogriffe*, qui me plaît tant dans le poëme, me déplairait-il sur la toile? J'en vais dire une raison bonne ou mauvaise. L'image, dans mon imagination, n'est qu'une ombre passagère. La toile fixe l'objet sous mes yeux et m'en inculque la difformité. Il y a, entre ces deux imitations, la différence d'*il peut être* à *il est*.

*

La fable des habitants de l'île de Délos métamorphosés en grenouilles est un sujet propre pour une grande pièce d'eau.

*

Jamais un peintre de goût n'occupera son pinceau des *compagnons d'Ulysse changés en pourceaux*. Le Carrache l'a fait pourtant au palais Farnèse.

*

Ne me représentez jamais le Pô, ou ôtez-lui sa tête de taureau.

*

Lucien parle d'une contrée où les habitants avaient le malheureux avantage de détacher leurs yeux de leurs têtes, et d'emprunter ceux de leurs voisins quand ils avaient égaré les leurs. — Où est cette contrée? — Et vous qui me faites cette question, de quel pays êtes-vous?

*

Horace a dit :

> Nec pueros coram populo Medea trucidet.
>
> Horat. *de Art. poet.*, vers. 185.

et Rubens m'a montré *Judith sciant la tête d'Holopherne*. Ou Horace a dit, ou Rubens a fait une sottise.

*

Soyez terrible, j'y consens; mais que la terreur que vous m'inspirez soit tempérée par quelque grande idée morale.

*

Si tous les tableaux de martyrs, que nos grands maîtres ont si sublimement peints, passaient à une postérité reculée, pour qui nous prendrait-elle? Pour des bêtes féroces ou des anthropophages.

*

Pourquoi est-ce que les ouvrages des Anciens ont un si grand caractère? C'est qu'ils avaient tous fréquenté les écoles des philosophes.

*

Tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur; sans quoi il est muet.

*

Deux qualités essentielles à l'artiste, la morale et la perspective.

*

La plus belle pensée ne peut plaire à l'esprit si l'oreille est blessée[1]. De là, la nécessité du dessin et de la couleur.

*

Dans toute imitation de la nature, il y a le technique et le moral. Le jugement du moral appartient à tous les hommes de goût; celui du technique n'appartient qu'aux artistes.

*

Quel que soit le coin de la nature que vous regardiez, sauvage ou cultivé, pauvre ou riche, désert ou peuplé, vous y trouverez toujours deux qualités enchanteresses, la vérité et l'harmonie.

*

Transportez Salvator Rosa dans les régions glacées voisines du pôle; et son génie les embellira.

1. . . . . . La plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée.
BOILEAU, *Art poétique*, vers 111 et 112. (BR.)

N'inventez de nouveaux personnages allégoriques qu'avec sobriété, sous peine d'être énigmatique.

*

Préférez, autant qu'il vous sera possible, les personnages réels aux êtres symboliques.

*

L'allégorie, rarement sublime, est presque toujours froide et obscure.

*

La nature est plus intéressante pour l'artiste que pour moi ; pour moi ce n'est qu'un spectacle, pour lui c'est encore un modèle.

*

Il y a des licences accordées au dessin, et peut-être au bas-relief, qu'on refuse à la peinture. La vigueur du coloris fait sortir la fausseté, ou le hideux, ou le dégoûtant de l'objet.

*

L'artiste moderne vous montrera le fils d'Achille adressant la parole à la malheureuse Polixène ; et il sera froid. L'artiste antique vous le montrera saisissant la chevelure de sa victime et prêt à la frapper ; et il sera chaud. L'instant où il lui enfoncerait son glaive dans la poitrine inspirerait de l'horreur.

*

Je ne suis pas un capucin ; j'avoue cependant que je sacrifierais volontiers le plaisir de voir de belles nudités, si je pouvais hâter le moment où la peinture et la sculpture, plus décentes et plus morales, songeront à concourir, avec les autres beaux-arts, à inspirer la vertu et à épurer les mœurs. Il me semble que j'ai assez vu de tetons et de fesses ; ces objets séduisants contrarient l'émotion de l'âme, par le trouble qu'ils jettent dans les sens.

*

Je regarde *Suzanne ;* et loin de ressentir de l'horreur pour les vieillards, peut-être ai-je désiré d'être à leur place.

*

Monsieur de La Harpe, vous avez beau dire, il faut agiter,

menter, émouvoir. On a écrit au-dessous de la muse tragique : φόϐος καὶ ἐλεὸς ; et vous ne m'inspirerez ni la terreur, ni la pitié, si vous manquez de chaleur, pas plus que vous n'élèverez mon âme, si la vôtre est vide de noblesse.

*

Longin conseille aux orateurs de se nourrir de pensées grandes et nobles. Je ne dédaigne pas ce conseil; mais le lâche se bat inutilement les flancs pour être brave : il faut l'être d'abord, et se fortifier seulement avec le commerce de ceux qui le sont. Il faut reconnaître son cœur, quand on les lit ou qu'on les écoute; en être étonné c'est s'avouer incapable de parler, de penser et d'agir comme eux. Heureux celui qui, parcourant la vie des grands hommes, les approuve et ne les admire point, et dit : *ed anch' io son pittore*[1]!

*

Il faut sacrifier aux grâces, même dans la peinture de la mauvaise humeur et du souci.

*

Rien de plus piquant qu'un accessoire mélancolique dans un sujet badin.

> Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
> Rumoresque senun severiorum
> Omnes unius æstimemus assis.
> Soles, occidere, et redire possunt.
> Nobis, quum semel occidit brevis lux,
> Nox est perpetua una dormienda.
> Da mihi basia, mille, deinde centum.
>
> VAL. CATULLI, *Carmina*, ad. Lesbiam. *Car.* v, vers 1 *et seq.*

*

Quelque talent qu'il y ait dans un ouvrage malhonnête, il est destiné à périr, ou par la main de l'homme sévère, ou par la main de l'homme superstitieux ou dévot.

« Quoi ! vous seriez assez barbare pour briser la *Vénus aux belles fesses?*

1. *Et moi aussi je suis peintre !* Exclamation du Corrége en voyant un tableau de Raphaël. (BR.)

— Si je surprenais mon fils se polluant aux pieds de cette statue, je n'y manquerais pas. » J'ai vu une fois une clef de montre imprimée sur les cuisses d'un plâtre voluptueux.

*

Un tableau, une statue licencieuse est peut-être plus dangereuse qu'un mauvais livre; la première de ces imitations est plus voisine de la chose. Dites-moi, littérateurs, artistes, répondez-moi; si une jeune innocente avait été écartée du chemin de la vertu par quelques-unes de vos productions, n'en seriez-vous pas désolés; et son père vous pardonnerait-il, et sa mère n'en mourrait-elle pas de douleur? Que vous ont fait ces parents honnêtes, pour vous jouer de la vertu de leurs enfants et de leur bonheur [1]?

*

Je voudrais que le remords eût son symbole, et qu'il fût placé dans tous les ateliers.

*

La sérénité n'habite que dans l'âme de l'homme de bien; il fait nuit dans celle du méchant.

*

Je n'aime pas qu'Apollon, poursuivant Daphné, soit respectueux. Il est nu; et la nymphe qu'il poursuit est nue. S'il retire son bras en arrière, s'il craint de la toucher, c'est un sot; s'il la touche, l'artiste est un indécent. La touchât-il avec le revers de la main, comme on le voit dans le tableau de Lairesse, le spectateur dira : « Seigneur Apollon, vous ne l'arrêterez pas comme cela; si vous craignez qu'elle ne s'enfuie pas assez vite, vous vous y prenez fort bien... — Mais peut-être que le dieu avait la peau du dessus de la main douce, et celle du dedans rude. — Laissez-moi en repos; vous n'êtes qu'un mauvais plaisant. »

*

Vous entrez dans un appartement, et vous dites : « Il y a bien du monde; » ou : « On étouffe ici; » ou : « Il n'y a per-

[1] Voyez *Salon de 1767*, t. XI, p. 180.

sonne. » Eh bien! si vous avez ce tact, qui n'est pas rare, votre toile ne sera ni vide ni surchargée.

Vous entrez dans un appartement, et vous dites : « Qu'est-ce qui les a tous entassés dans cet endroit? » ou : « Je les trouve bien isolés les uns des autres. » Eh bien, si vous avez ce tact, qui n'est pas rare, il y aura de l'air entre vos figures, et elles ne seront ni trop pressées ni trop éloignées.

*

Si l'intérêt mesure la distance de chacune à l'objet principal, elles seront à leur véritable place.

Si l'intérêt varie leur position, elles auront leur véritable attitude.

Si l'intérêt varie leur expression, elles auront leur véritable caractère.

Si l'intérêt varie la distribution des ombres et des lumières, et que chaque figure prenne de la masse générale la portion relative à son importance, votre scène sera naturellement éclairée.

Si vos lumières et vos ombres sont larges, et que le passage des unes aux autres soit imperceptible et doux, vous serez harmonieux.

*

Il y a des espaces arides dans la nature, et il peut y en avoir dans l'imitation.

*

Quelquefois la nature est sèche, et jamais l'art ne le doit être.

*

Ce sont les limites étroites de l'art, sa pauvreté, qui a distingué les couleurs en *couleurs amies* et en *couleurs ennemies*. Il y a des coloristes hardis qui ont négligé cette distinction. Il est dangereux de les imiter, et de braver le jugement du goût fondé sur la nature de l'œil.

*

Éclairez vos objets selon votre soleil, qui n'est pas celui de la nature; soyez le disciple de l'arc-en-ciel, mais n'en soyez pas l'esclave.

*

Si vous savez ôter aux passions leurs grimaces, vous ne

pécherez pas en les portant à l'extrême, relativement au sujet de votre tableau; alors toute votre scène sera aussi animée qu'elle peut et doit l'être.

*

Je sais que l'art a ses règles qui tempèrent toutes les précédentes; mais il est rare que le moral doive être sacrifié au technique. Ce n'est ni à Van Huysum ni à Chardin que je m'adresse; dans la peinture de genre il faut tout immoler à l'effet.

*

La peinture de genre n'est pas sans enthousiasme; c'est qu'il y a deux sortes d'enthousiasme : l'enthousiasme d'âme et celui du métier. Sans l'un, le concept est froid; sans l'autre, l'exécution est faible; c'est leur union qui rend l'ouvrage sublime. Le grand paysagiste a son enthousiasme particulier; c'est une espèce d'horreur sacrée. Ses antres sont ténébreux et profonds; ses rochers escarpés menacent le ciel; les torrents en descendent avec fracas, ils rompent au loin le silence auguste de ses forêts. L'homme passe à travers de la demeure des démons et des dieux. C'est là que l'amant a détourné sa bien-aimée, c'est là que son soupir n'est entendu que d'elle. C'est là que le philosophe, assis ou marchant à pas lents, s'enfonce en lui-même. Si j'arrête mon regard sur cette mystérieuse imitation de la nature, je frissonne.

*

Si le peintre de ruines ne me ramène pas aux vicissitudes de la vie et à la vanité des travaux de l'homme, il n'a fait qu'un amas informe de pierres. Entendez-vous, monsieur Machy?

*

Il faut réunir à une imagination grande et forte un pinceau ferme, sûr et facile; la tête de Deshays à la main de son beau-père[1].

*

Toute composition digne d'éloge est en tout et partout d'ac-

1. Boucher.

cord avec la nature; il faut que je puisse dire : « Je n'ai pas vu ce phénomène, mais il est. »

*

Comme la poësie dramatique, l'art a ses trois unités : de temps, c'est au lever ou au coucher du soleil; de lieu, c'est dans un temple, dans une chaumière, au coin d'une forêt ou sur une place publique; d'action, c'est ou le Christ s'acheminant sous le poids d'une croix au lieu de son supplice, ou sortant du tombeau vainqueur des enfers, ou se montrant aux pèlerins d'Emmaüs.

*

L'unité de temps est encore plus rigoureuse pour le peintre que pour le poëte; celui-là n'a qu'un instant presque indivisible.

*

Les instants se succèdent dans la description du poëte, elle fournirait à une longue galerie de peinture. Que de sujets depuis l'instant où la fille de Jephté vient au-devant de son père, jusqu'à celui où ce père cruel lui enfonce un poignard dans le sein !

*

Ces principes sont rebattus; où est le peintre qui les ignore? Où est le peintre qui les observe? On a tout dit sur le costume, et il n'y a peut-être aucun artiste qui n'ait fait quelque faute plus ou moins lourde contre le costume.

*

Avez-vous vu la sublime composition où Raphaël lève avec la main de la Vierge le voile qui couvre l'Enfant Jésus, et l'expose à l'adoration du petit saint Jean qui est agenouillé à côté d'elle [1]? Je disais à une femme du peuple :

« Comment trouvez-vous cela?

— Fort mal.

— Comment, fort mal? mais c'est un Raphaël.

— Eh bien, votre Raphaël n'est qu'un âne.

— Et pourquoi, s'il vous plaît?

1. Ce tableau se trouve au Musée; il a été gravé par A. Boucher, Desnoyers, et F. Poilly. (Br.)

— C'est la Vierge que cette femme-là?

— Oui, voilà l'Enfant-Jésus?

— Cela est clair. Et celui-là?

— C'est saint Jean.

— Cela l'est encore. Quel âge donnez-vous à cet Enfant-Jésus?

— Mais, quinze à dix-huit mois.

— Et à ce saint Jean?

— Au moins quatre à cinq ans.

— Eh bien, ajouta cette femme, les mères étaient grosses en même temps... »

Je n'invente point un conte; je dis un fait. Un autre fait, c'est que la composition n'en fut pas moins belle pour moi.

La même femme trouvait l'*Enfant du Silence*[1], du Carrache, énorme, monstrueux; et elle avait raison. Elle était choquée de la disproportion de cet enfant avec sa mère délicate; et elle avait encore raison.

C'est qu'il ne faut pas mettre la nature exagérée à côté de la nature vraie, sous peine de contradiction. Si les hommes d'Homère lancent des quartiers de roche, ses dieux enjambent les montagnes.

*

J'ai dit que l'artiste n'avait qu'un instant; mais cet instant peut subsister avec des traces de l'instant qui a précédé, et des annonces de celui qui suivra. On n'égorge pas encore Iphigénie; mais je vois approcher le victimaire avec le large bassin qui doit recevoir son sang, et cet accessoire me fait frémir.

*

A mesure que le lieu de la scène s'éloigne, l'angle visuel s'étend, et le champ du tableau peut s'accroître. Quelle est la plus grande quantité de cet angle au fond de l'œil? Quatre-vingt-dix degrés; au delà de cette mesure, on me montre plus d'espace que je n'en puis embrasser. De là la nécessité d'étendre les espaces situés au dehors de ces lignes.

*

Les compositions seraient monotones, si l'action principale

1. Ce tableau d'Annibal Carrache se voit au Musée du Louvre; c'est la *Vierge qui recommande le silence à saint Jean, pour ne pas troubler le repos de Jésus.* Il a été gravé par Et. Picart en 1681. (Br.)

devait rigoureusement occuper le milieu de la scène. On peut, on doit peut-être s'écarter de ce centre, mais avec sobriété.

*

Qu'est-ce qu'on entend par la balance de la composition? J'en ai peut-être une idée fausse; c'est de regarder la largeur du tableau comme un levier, regarder pour nulle la pesanteur des figures placées sur le point d'appui, établir l'équilibre entre les figures placées sur les bras, et diminuer ou augmenter les efforts de part et d'autre, en raison inverse des éloignements. Peu de figures, si le sujet l'exige, et beaucoup d'accessoires; ou beaucoup de figures et peu d'accessoires.

*

Pourquoi l'art s'accommode-t-il si aisément des sujets fabuleux, malgré leur invraisemblance? C'est par la même raison que les spectacles s'accommodent mieux des lumières artificielles que du jour. L'art et ces lumières sont un commencement d'illusion et de prestige. Je penserais volontiers que les scènes nocturnes auraient sur la toile plus d'effet que les scènes du jour, si l'imitation en était aussi facile. Voyez à Saint-Nicolas-des-Champs Jouvenet ressuscitant le Lazare[1], à la lueur des flambeaux. Voyez sous le cloître des Chartreux saint Bruno expirant[2], à des lumières artificielles. J'avoue qu'il y a une convenance secrète entre la mort et la nuit, qui nous touche sans que nous nous en doutions. La résurrection en est plus merveilleuse, la mort en est plus lugubre.

*

Je ne dispute guère contre les actions héroïques; j'aime à croire qu'elles se sont faites. J'adopte volontiers les systèmes qui embellissent les objets. Je préfère la chronologie de Newton à celle des autres historiographes, parce que, si Newton a bien calculé, Enée et Didon seront contemporains.

*

Il ne faut quelquefois qu'un trait pour montrer toute une figure.

1. Il faudrait peut-être ici *Jésus ressuscitant le Lazare*. Ce tableau de Jouvenet est aujourd'hui au Musée du Louvre. (Br.)

2. Ce tableau se voit au Musée; c'est le dernier de la galerie de Le Sueur. (Br.)

Et vera incessu patuit Dea...

VIRGIL. *Æneid.* lib. I, v. 404.

Il ne faut quelquefois qu'un mot pour faire un grand éloge. *Alexandre épousa Roxane.* Qui était cette Roxane qu'Alexandre épousa? Apparemment la plus grande et la plus belle femme de son temps.

*

Les erreurs consacrées par de grands artistes deviennent avec le temps des vérités populaires. S'il existait plusieurs tableaux de l'*Enfant Jésus modelant et animant des oiseaux d'argile*, nous y croirions.

*

Beau sujet de tableau, c'est *Phryné traînée devant l'aréopage pour cause d'impiété, et absoute à la vue de son beau sein :* preuve, entre beaucoup d'autres, du cas que les Grecs faisaient de la beauté, ou des modèles qui servaient pour leurs dieux et leurs déesses.

Baudouin a traité ce sujet trop au-dessus de ses forces. Il n'a pas senti que les juges devaient occuper le côté gauche de la scène, et que la courtisane et son avocat devaient être à droite, l'avocat plus sur le fond, la courtisane plus voisine de moi. Il n'a pas su leur donner de l'expression ; l'action de l'avocat au moment où il arrache la tunique de Phryné n'a ni l'enthousiasme, ni la noblesse qu'elle exigeait. Les juges, dont il était si naturel de varier les mouvements, sont immobiles et froids. Je ne me rappelle pas qu'il y eût aucun concours d'assistants; cependant on allait entendre les causes singulières dans Athènes comme dans Paris. Mais, c'est la courtisane surtout qu'il était difficile de rendre; aussi ne l'a-t-il pas rendue.

Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
Viribus; et versate diu quid ferre recusent,
Quid valeant humeri.

HORAT. *de Art. poet.*, vers 38-40.

Un petit peintre d'historiettes tantôt ordinaires, tantôt galantes, ne pouvait que faire un pauvre rôle devant un aréopage : ce qui est arrivé à Baudouin. Il est mort épuisé de débauches. Je n'en parlerais pas ainsi, je n'en parlerais point

du tout, s'il vivait. Deshays, l'autre gendre de Boucher, avait les mêmes mœurs, et a eu le même sort que Baudouin.

*

Quelque habile que soit un artiste, il est facile de discerner s'il a appelé le modèle ou travaillé de pratique; l'absence de certaines vérités de nature décèle ou son avarice ou sa vanité. — Mais, quand on a beaucoup imité cette nature, ne peut-on pas s'en passer? — Non. — Et pourquoi? — C'est que le mouvement du corps le plus imperceptible change toute la position des muscles, et produit des rondeurs où il y avait des méplats, des méplats où il y avait des rondeurs; toute la figure est voisine du vrai, et tout y est faux.

*

Ce contraste entre les figures, si sottement recommandé et plus sottement encore comparé à celui des personnages dramatiques, entendu comme il l'est par les écrivains et peut-être par les artistes, donnerait aux compositions un air d'apprêt insupportable. Allez aux Chartreux, voyez là quarante moines rangés sur deux files parallèles; tous font la même chose, aucun ne se ressemble; l'un a la tête renversée en arrière et les yeux fermés; l'autre l'a penchée et renfoncée dans son capuchon; et ainsi du reste de leurs membres. Je ne connais pas d'autre contraste que celui-là.

Quoi donc! faut-il que l'un parle, quand un autre se tait; que l'un crie, quand un autre parle; que l'un se redresse, quand un autre se courbe; que l'un soit triste, quand un autre est gai; que l'un soit extravagant, quand un autre est sage? Cela serait trop ridicule.

Le contraste est une affaire de règle, dites-vous. Je n'en crois rien. Si l'action demande que deux figures se penchent vers la terre, qu'elles soient penchées toutes deux; et si vous les imitez d'après nature, ne craignez pas qu'elles se ressemblent.

Le contraste n'est pas plus une affaire de hasard que de règle. C'est par une nécessité dont il est impossible de s'affranchir sans être faux que deux figures différentes, ou d'âge, ou de sexe, ou de caractère, font diversement une même chose.

*

Une composition doit être ordonnée de manière à me per-

suader qu'elle n'a pu s'ordonner autrement; une figure doit agir ou se reposer, de manière à me persuader qu'elle n'a pu agir autrement.

*

Allez encore aux Chartreux; voyez *la Distribution des aumônes* de Bruno à cent pauvres qui se présentent autour de lui[1]. Tous sont debout, tous demandent, tous tendent les mains pour recevoir; et dites-moi où est le contraste entre ces figures.

Je ne sais si le contraste technique a embelli quelques compositions; mais je suis sûr qu'il en a beaucoup gâté.

Le contraste que vous recommandez se sent; celui qui me plaît ne se sent pas.

*

Ne croyez pas qu'on puisse conserver la même action, et tourner et retourner sa figure en cent diverses manières; il n'y en a qu'une qui soit bien, parfaitement bien; et ce n'est jamais que notre ignorance qui laisse à l'artiste le choix entre plusieurs.

*

« Mais quoi ! me direz-vous, un homme qui ramasse une pièce d'argent à terre, un de ces mendiants de Le Sueur, par exemple, ne la peut ramasser que d'une façon, ne peut se courber plus ou moins?

— A la rigueur, non.

— Ne peut avoir ses deux jambes parallèles, ou l'une placée en avant et l'autre reculée en arrière?

— Non.

— Prendre d'une main et appuyer, ou ne pas appuyer de l'autre à terre?

— Non, non.

— Se précipiter avec rapidité ou ramasser avec nonchalance?

— Non, non, vous dis-je.

— Mais si l'artiste n'était pas le maître de varier à sa fantaisie la position de ses figures, il faudrait qu'il renonçât à son talent, ou qu'à l'occasion d'une tête, d'un pied, d'une main, d'un doigt, il bouleversât toute son ordonnance.

— Cela paraît ainsi; mais cela n'est pas. Heureusement

1. La scène est à Grenoble; ce tableau de Le Sueur, l'un des vingt-deux qu'il peignit sur bois pour les Chartreux de Paris, et qui ont été transportés sur toile, est aujourd'hui au *Musée du Louvre*. Il a été gravé par Fr. Chauveau. (Br.)

pour l'artiste, nous n'en savons pas assez pour sentir et accuser ses négligences. Daignez m'écouter encore un moment. L'artiste veut rendre d'après nature une action; il appelle le modèle, il lui dit : Faites telle chose: le modèle obéit et fait la chose de la manière apparemment qui lui est la plus commode : c'est l'organisation qui lui est propre, qui dispose de tous ses membres. Cela est si vrai, que, si l'artiste se sert d'un autre modèle, plus svelte ou plus lourd, plus jeune ou plus âgé, à qui il ordonne la même action, ce second modèle l'exécutera diversement. Que fait donc l'artiste qui lui relève ou baisse la tête, qui lui avance ou retire une jambe, ou qui lui pousse une main en avant, ou qui lui repousse l'autre en arrière? N'est-il pas évident qu'il contrarie l'organisation de cet homme, et qu'il le gêne plus ou moins?

— Eh! que m'importe, pourvu que cette gêne m'échappe, et que l'ensemble en soit plus parfait?

— Vous avez raison; mais convenez qu'il y a à cet agencement artificiel d'une figure des limites assez étroites, et qu'un peu trop de licence lui donnerait un air académique ou gêné, tout à fait maussade. »

*

Voulez-vous que je vous raconte un fait qui m'est personnel? Vous connaissez ou vous ne connaissez pas la statue de Louis XV placée dans une des cours de l'École-Militaire; elle est de Le Moyne. Cet artiste faisait, un jour, mon portrait. L'ouvrage était avancé. Il était debout, immobile, entre son ouvrage et moi, la jambe droite pliée et la main gauche appuyée sur la hanche, non du même côté, du côté gauche. « Mais, lui dis-je, monsieur Le Moyne, êtes-vous bien?

— Fort bien, me répondit-il.

— Et pourquoi votre main n'est-elle pas sur la hanche du côté de votre jambe pliée?

— C'est que par sa pression je risquerais de me renverser; il faut que l'appui soit du côté qui porte toute ma personne.

— A votre avis, le contraire serait absurde?

— Très-absurde.

— Pourquoi donc l'avez-vous fait à votre Louis XV de l'École-Militaire?... »

A ce mot, Le Moyne resta stupéfait et muet. J'ajoutai: « Avez-vous eu le modèle pour cette figure?

— Assurément.

— Avez-vous ordonné cette position à votre modèle?

— Sans doute.

— Et comment s'est-il placé? est-ce comme vous l'êtes à présent, ou comme votre statue?

— Comme je suis.

— C'est donc vous qui l'avez arrangé autrement?

— Oui, c'est moi, j'en conviens.

— Et pourquoi?

— C'est que j'y ai trouvé plus de grâce... »

J'aurais pu ajouter : « Et vous croyez que la grâce est compatible avec l'absurdité? » Mais je me tus par pitié; je m'accusai même de dureté; car pourquoi montrer à l'artiste les défauts de son ouvrage, quand il n'y a plus de remède? C'est le contrister bien en pure perte, surtout quand il n'est plus d'âge à se corriger... A présent je reviens à vous, et je vous demande si Le Moyne, au lieu d'agencer sa figure comme nous la voyons, n'aurait pas mieux fait de la rendre à peu près strictement d'après le modèle? Je dis à peu près; car, le modèle le plus parfait n'étant qu'un à peu près de la figure que l'artiste se proposait d'exécuter, son action ne pouvait être qu'un à peu près de l'action qu'il se proposait de lui donner.

— Mais les fautes sont rarement aussi grossières.

— D'accord. Cependant vous entendrez souvent dire des compositions d'un artiste : il y a je ne sais quoi de contraint dans ses figures; et savez-vous d'où naît cette contrainte? De la liberté qu'il a prise de réduire l'action naturelle de son modèle aux maudites règles du technique; car convenez qu'une imitation rigoureuse, si elle avait quelque vice, ce ne serait pas celui-là.

— Mais s'il arrive que le modèle soit gauche, que faire?

— Sans balancer, en prendre un autre qui ne le soit pas. Tenter de corriger sa gaucherie, c'est s'exposer à tout gâter. Nous sentons bien qu'un modèle se tient mal; mais dans les actions un peu extraordinaires, savons-nous ce qui lui manque pour se bien tenir, et le savons-nous avec cette précision que le scrupule de l'art exige? Les Flamands et les Hollandais, qui semblent avoir dédaigné le choix des natures, sont merveilleux sur ce point. Vous verrez, dans une *Kermesse* de Teniers, un nombre prodigieux de figures toutes occupées à différentes

actions; les uns boivent, les autres, ou dansent, ou conversent, se querellent, ou se battent, ou s'en retournent en chancelant d'ivresse, ou poursuivent des femmes qui s'enfuient, soit en riant, soit en criant; parmi tant de scènes diverses, pas une position, pas un mouvement, pas une action qui ne vous semble être de la nature.

— Mais comment font les peintres de batailles?

— Il faut montrer le tableau au maréchal de Broglio? et lui demander ce qu'il en pense; ou plutôt conserver pour ce genre de peinture toute notre indulgence accoutumée. Comment voulez-vous qu'un modèle puisse montrer, avec quelque vérité, ou le soldat furieux qui s'élance, ou un soldat pusillanime qui se sauve avec effroi, et toute la variété des actions d'une journée sanglante? Le morceau produit-il une impression profonde? ne pouvez-vous ni en détacher, ni lui continuer vos regards? Tout est bien. N'entrons dans aucun détail minutieux. Avec des pieds négligés et des mains estropiées ou informes, une belle bataille est toujours un prodige d'imagination et d'art. Et puis, comment accuser de contrainte des mouvements au milieu d'une mêlée, où chaque individu entouré de toutes parts de menaces et de péril a la mort à droite, à gauche, par devant, par derrière, et ne sait où trouver de la sécurité? On sent qu'alors la position doit être vacillante, incertaine et tourmentée, excepté dans celui que la fureur emporte, et qui va s'enfoncer lui-même dans la poitrine le glaive de son ennemi. Il a dit : Vaincre ou mourir; et, en conséquence de cette résolution, son mouvement est franc, son action décidée, et sa position ne souffre de gêne que par les obstacles qu'il rencontre.

*

J'ai dit quelque part que les mœurs anciennes étaient plus poétiques et plus pittoresques que les nôtres; j'en dis autant ici de leurs batailles. Quelle comparaison du plus beau Van der Meulen avec un tableau de Le Brun, tel que le *Passage du Granique!* Les mœurs en s'adoucissant, l'art militaire en se perfectionnant, ont presque anéanti les beaux-arts.

*

La peinture est tellement ennemie de la symétrie, que, si l'artiste introduit une façade dans son tableau, il ne manquera

pas d'en rompre la monotonie par quelque artifice, ne fût-ce que par l'ombre de quelque corps, ou par l'incidence oblique de la lumière. La partie éclairée semble s'avancer vers l'œil, et la partie ombrée s'en éloigner.

*

La proportion produit l'idée de force et de solidité.

*

L'artiste évitera les lignes parallèles, les triangles, les carrés, et tout ce qui approche des figures géométriques, parce qu'entre mille cas où le hasard dispose des objets, il n'y en a qu'un seul où il rencontre ces figures. Pour les angles aigus, c'est l'ingratitude et la pauvreté de leurs formes qui les proscrit.

*

Il y a une loi pour la peinture de genre et pour les groupes d'objets pêle-mêle entassés. Il faudrait leur supposer de la vie, et les distribuer comme s'ils s'étaient arrangés d'eux-mêmes, c'est-à-dire avec le moins de gêne et le plus d'avantage pour chacun d'eux.

*

Celui qui fait la statue dans le *Festin de Pierre* se tient raide, prend une attitude contrainte, imite le bloc de marbre de son mieux ; mais c'est donc une mauvaise statue qu'il veut imiter? Et pourquoi n'en imiterait-il pas une bonne? En ce cas, il doit s'arranger d'après son rôle comme une statue de grand maître, avoir de l'expression, de la vie, de la noblesse, de la grâce. La seule qualité qui lui soit propre avec l'ouvrage de l'art, c'est l'immobilité, qui ne contredit pas le mouvement. Est-ce que Sisyphe, qui pousse la roche vers le haut du rocher, ne se meut pas?

*

Il ne faut pas croire que les êtres inanimés soient sans caractères. Les métaux et les pierres ont les leurs. Entre les arbres, qui n'a pas observé la flexibilité du saule, l'originalité du peuplier, la raideur du sapin, la majesté du chêne? Entre les fleurs, la coquetterie de la rose, la pudeur du bouton, l'orgueil du lis, l'humilité de la violette, la nonchalance du pavot? *Lentove papavera collo.*

*

La ligne ondoyante est le symbole du mouvement et de

la vie; la ligne droite est le symbole de l'inertie ou de l'immobilité. C'est le serpent qui vit, ou le serpent glacé.

*

Un sujet sur lequel je proposerais à un compositeur de s'exercer, c'est celui de *Joseph expliquant son songe à ses frères* rangés autour de lui, et l'écoutant en silence. C'est là qu'il apprendrait à ordonner, à contraster et à varier les positions et les expressions. J'en ai vu le dessin, d'après Raphaël.

*

Les quatre chevaux d'un quadrige ne se ressemblent pas.

*

Les groupes se lient dans toute la composition, comme chaque figure dans le groupe.

*

Les chevaux de l'Aurore, ceux qui emportent le char du Soleil, s'acheminent vers un terme donné. La fougue irrégulière ne leur convient donc pas.

*

Carle Van Loo modelait en argile les figures de ses groupes, afin de les éclairer de la manière la plus vraie et la plus piquante. Lairesse peignait ses figures, les découpait et les assemblait de la manière la plus avantageuse pour le groupe. J'approuve l'expédient de Van Loo; j'aime à le voir promener sa lumière autour de son groupe d'argile. Je craindrais que le moyen de Lairesse ne rendît l'ensemble, sinon maniéré, du moins froid.

*

C'est une action commune à plusieurs figures qui forme le groupe; les ombres et la lumière achèvent la liaison, mais ne la font pas.

*

Si l'on veut définir par l'effet le manque de repos dans un tableau, c'est une prétention égale de toutes les figures à mon attention. C'est une compagnie de beaux esprits qui parlent tous à la fois sans s'entendre, qui me fatiguent et qui me font fuir, quoiqu'ils disent d'excellentes choses.

*

Il y a le repos de l'esprit dont je viens de parler, et le repos des couleurs et des ombres, des couleurs ternes ou brillantes, le repos de l'œil.

*

Dans la description d'un tableau, j'indique d'abord le sujet; je passe au principal personnage, de là aux personnages subordonnés dans le même groupe; aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchaînement; aux expressions aux caractères, aux draperies, au coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, enfin à l'impression de l'ensemble. Si je suis un autre ordre, c'est que ma description est mal faite, ou le tableau mal ordonné.

*

Il faut bien de l'art pour faire couper avec grâce une figure par la bordure. Cette figure ne sort jamais; elle rentre toujours dans le lieu de la scène.

*

Teniers a fait la satire la plus forte des repoussoirs. Il y en a sans doute dans ses tableaux; mais on ne sait où ils sont. Il exécute une composition à trente ou quarante personnages, comme le Guide, le Corrége ou le Titien font une Vénus toute nue. Les teintes, qui discernent et arrondissent les formes, se fondent les unes dans les autres si imperceptiblement, que l'œil croit n'en apercevoir qu'une seule du même blanc. De même, dans Teniers, le spectateur cherche ce qui donne de la profondeur à la scène, ce qui sépare cette profondeur en une infinité de plans, ce qui fait avancer et reculer ses figures, ce qui fait circuler l'air autour d'elles et il ne le trouve pas.

C'est qu'il en doit être d'un tableau comme d'un arbre ou de tout autre objet isolé dans la nature, où tout se sert réciproquement de repoussoir.

*

Deux discours à prononcer, l'un dans une académie, l'autre dans une place publique, sont comme les deux Minerves, l'une de Phidias, et l'autre d'Alcamène. Les traits de l'une seraient trop délicats et trop fins pour être vus de loin; les traits de l'autre trop informes, trop grossiers pour être vus de près.

Heureux le littérateur ou l'artiste qui plaît à toutes les distances!

*

On peut donner à un paysage l'apparence concave ou l'apparence convexe. Celle-ci, s'il y a un sujet qui occupe le devant de la scène; alors le fond se terminera en un espace vaste et presque illimité. Celle-là, si le paysage est le sujet principal; l'espace nu est alors sur le devant, le paysage occupe et termine le fond. Je fais abstraction des percées que l'auteur se sera ménagées.

Rubens et le Corrége ont employé ces deux formes. *La Nuit* du Corrége est concave; son *Saint George* est convexe.

L'apparence concave disperse et étend les objets sur le fond; l'apparence convexe les rassemble sur le devant. L'une convient donc au paysage historique, et l'autre au paysage pur et simple.

*

Lairesse prétend qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Je n'en crois rien; et il y a si peu d'exceptions, que je ferais volontiers une règle générale du contraire. Cela me semblerait d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre. La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au delà. Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi; ni l'un ni l'autre ne me savaient là[1].

*

Il ne faut jamais interrompre de grandes masses par de petits détails; ces détails les rapetissent en m'en donnant la mesure. Les tours de Notre-Dame seraient bien plus hautes, si elles étaient tout unies.

*

Je ne crois pas qu'il puisse y avoir plus d'une percée dans un paysage; deux couperaient la composition et rendraient l'œil aussi perplexe qu'un voyageur à l'entrée de deux chemins.

*

La composition la plus étendue ne comporte qu'un très-petit

1. Voir le Salon de 1767, t. XI, et celui de 1765, t. X.

nombre de divisions capitales, une, deux, trois tout au plus. Autour de ces divisions quelques figures isolées, quelques groupes de deux ou trois figures font un très-bel effet.

*

Le silence accompagne la majesté. Le silence est quelquefois dans la foule des spectateurs; et le fracas est sur la scène. C'est en silence que nous sommes arrêtés devant les *Batailles* de Le Brun. Quelquefois il est sur la scène; et le spectateur se met le doigt sur les lèvres, et craint de le rompre.

*

En général, la scène silencieuse nous plaît plus que la scène bruyante. Le Christ au jardin des Oliviers, l'âme triste jusqu'à la mort, délaissé de ses disciples endormis autour de lui, m'affecte bien autrement que le même personnage flagellé, couronné d'épines, et abandonné aux risées, aux outrages et à la criaillerie de la canaille juive.

*

Otez aux tableaux flamands et hollandais la magie de l'art, et ce seront des croûtes abominables. Le Poussin aura perdu toute son harmonie; et le *Testament d'Eudamidas* restera une chose sublime.

*

Que voit-on dans ce tableau d'Eudamidas? Le moribond sur la couche; à côté, le médecin qui lui tâte le pouls; le notaire qui reçoit ses dernières volontés; sur les pieds du lit, la femme d'Eudamidas assise, et le dos tourné à son mari; sa fille, couchée à terre entre les genoux de sa mère et la tête penchée dans son giron. Il n'y a point là de cohue. La multiplicité ou la foule est bien voisine du désordre. Et quels sont ici les accessoires? pas d'autres que l'épée et le bouclier du principal personnage, attachés à la muraille du fond. Le grand nombre d'accessoires est bien voisin de la pauvreté. Cela s'appelle des *bouche-trous* en peinture et des *frères-chapeaux* en poésie.

*

Le silence, la majesté, la dignité de la scène sont des choses peu senties par le commun des spectateurs. Presque toutes les *Saintes Familles* de Raphaël, du moins les plus belles, sont placées dans des lieux agrestes, solitaires et sauvages; et quand il a choisi de pareils sites, il savait bien ce qu'il faisait.

*

Toutes les scènes délicieuses d'amour, d'amitié, de bienfaisance, de générosité, d'effusion de cœur se passent au bout du monde.

*

Peindre comme on parlait à Sparte.

*

En poésie dramatique et en peinture, le moins de personnages qu'il est possible.

*

La toile comme la salle à manger de Varron, jamais plus de neuf convives.

*

Les peintres sont encore plus sujets au plagiat que les littérateurs. Mais les premiers ont ceci de particulier, c'est de décrier et le maître et le tableau qu'ils ont copié. N'est-il pas vrai, monsieur Pierre?

*

Je regardais la cascade de Saint-Cloud, et je me disais : « Quelle énorme dépense pour faire une jolie chose, tandis qu'il en aurait coûté la moitié moins pour faire une belle chose! Qu'est-ce que tous ces petits jets d'eau, toutes ces petites chutes de gradins en gradins, en comparaison d'une grande nappe s'échappant de l'ouverture d'un rocher ou d'une caverne sombre, descendant avec fracas, rompue dans sa chute par des énormes pierres brutes, les blanchissant de son écume, formant dans son cours de profondes et larges ondes; les masses rustiques du haut, tapissées de mousse, et couvertes, ainsi que les côtés, d'arbres et de broussailles distribués avec toute l'horreur de la nature sauvage? Qu'on place un artiste en face de cette cascade, qu'en fera-t-il? Rien. Qu'on lui montre celle-ci, et aussitôt il tirera son crayon. »

Cet exemple n'est pas le seul où, pour s'assurer si l'ouvrage de l'art est de bon ou de mauvais goût, de grand goût ou de petit goût, il ne s'agit que d'en faire le sujet de l'imitation de la peinture. S'il est beau sur la toile, dites qu'il est beau en lui-même.

*

Le poëte dit :

> Il n'est point. . . . . . de monstre odieux,
> Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.
>
> BOILEAU, *Art poét.*, chant III, vers 1 et 2.

J'en excepte les têtes de nos jeunes femmes, coiffées comme elles le sont à présent.

*

Elzheimer, victime de la manière finie et précieuse, mais lente et peu lucrative, mourut consumé de chagrin et accablé de misère, presque au sortir de la prison où ses dettes l'avaient conduit. Le prix actuel de trois de ses tableaux l'aurait enrichi.

*

Dans toute composition en général, l'œil cherche le centre, et aime à s'arrêter sur le plan du milieu.

*

Les artistes appellent *réveillons*, des accidents de lumières qui rompent la monotonie d'un endroit de la toile. Tous ces réveillons sont faux. On dirait qu'il en est d'un tableau comme d'un ragoût, auquel on peut toujours ôter ou donner une pointe de sel.

*

Quand on a bien choisi la nature, il est difficile de s'y conformer trop rigoureusement ; autant de coups de pinceau donnés pour l'embellir, autant d'efforts malheureux pour lui ôter son originalité. Il y a une teinte de rusticité qui convient singulièrement aux ouvrages d'imitation, en quelque genre que ce soit, parce que la nature la conserve dans ses ouvrages, à moins qu'elle n'en ait été effacée par la main de l'homme. La nature ne fait point d'arbres en boule ; c'est le ciseau du jardinier, commandé par le goût gothique de son maître ; et les arbres en boule vous plaisent-ils beaucoup ? L'arbre des forêts le plus régulier a toujours quelques branches extravagantes ; gardez-vous de les supprimer, vous en feriez un arbre de jardin.

DU COLORIS, DE L'INTELLIGENCE DES LUMIÈRES, ET DU CLAIR-OBSCUR.

Est-il vrai qu'il y ait plus de dessinateurs que de coloristes? Si cela est vrai, quelle en est la raison?

*

Il y a plus de logiciens que d'hommes éloquents, j'entends vraiment éloquents. L'éloquence n'est que l'art d'embellir la logique.

*

Il y a plus de gens de sens que d'hommes d'esprit; j'entends le vraiment bel esprit. L'esprit n'est que l'art d'habiller la raison.

*

Le chancelier Bacon et Corneille ont démontré que le bel esprit n'était pas incompatible avec le génie. Ce sont des montagnes au pied desquelles croissent des marguerites.

*

Nous avons notre clair-obscur comme les peintres, si son principal effet est d'empêcher l'œil de s'égarer, en le fixant sur certains objets.

*

Faute d'une lumière large, nos ouvrages papillotent comme les leurs.

*

Voulez-vous savoir ce que c'est que papilloter? opposez l'*Esther devant Assuérus* au *Paralytique* de Greuze, Cicéron à Sénèque.

*

Tacite est le Rembrandt de la littérature : des ombres fortes et des clairs éblouissants.

*

Faites comme le Tintoret, qui, pour soutenir sa couleur, plaçait à côté de son chevalet quelque morceau du Schiavone. Un jeune élève suivit ce conseil, et ne peignit plus.

*

Ennius n'avait vu que l'ombre d'Homère.

*

Ah! si le Titien eût dessiné et composé comme Raphaël! Ah! si Raphaël eût colorié comme le Titien!... C'est ainsi qu'on rabaisse deux grands hommes.

*

Je l'ai vu ce *Ganymède* de Rembrandt : il est ignoble; la crainte a relâché le sphincter de sa vessie; il est polisson : l'aigle qui l'enlève par sa jaquette met son derrière à nu; mais ce petit tableau éteint tout ce qui l'environne. Avec quelle vigueur de pinceau et quelle furie de caractère cet aigle se peint!

*

Je vous entends : il fallait penser comme Léocharès, et peindre comme Rembrandt... Oui, il fallait être sublime de tout point.

*

Il faut que la lumière soit naturelle, soit artificielle, soit une; des compositions éclairées en même temps par des lumières différentes sont très-communes.

*

On ramène toute la magie du clair-obscur à la grappe de raisin; et c'est une idée très-belle, et qui peut être simplifiée. La scène la plus vaste n'est qu'un grain de la grappe; fixez le point de l'œil, et dégradez les ombres et les lumières comme vous le verrez sur ce grain. Tracez sur votre toile le cercle terminateur de la lumière et de l'ombre.

*

Au lieu de votre principal groupe, mettez en perspective un prisme de la grandeur de votre première figure; continuez les lignes de ce prisme à tous les points qui terminent votre toile; et soyez sûr de ne pécher ni contre l'entente des lumières, ni contre la véritable diminution des objets.

*

Je ne prétends point donner des règles au génie. Je dis à l'artiste : « Faites ces choses »; comme je lui dirais : « Si vous voulez peindre, ayez d'abord une toile. »

*

Ainsi trois sortes de lignes préliminaires : la ligne terminatrice de la lumière, la ligne de la balance des figures et les lignes de la perspective.

*

La pratique des couleurs réelles et des couleurs locales ne peut s'obtenir que d'une longue expérience.

*

Combien de choses l'artiste doit avoir vues, combinées, agencées dans son imagination, avant que de passer le pouce dans sa palette, et cela sous peine de peindre et de repeindre sans cesse !

*

Le maître tâtonne moins que son élève ; mais il tâtonne aussi.

*

Combien de beautés et de défauts inattendus naissent ou disparaissent sous le pinceau !

*

Je sais ce que cela deviendra, est un mot qui n'est que d'un musicien, d'un littérateur, ou d'un artiste consommé.

*

Le vrai de la nature est la base du vraisemblable de l'art.

*

C'est la couleur qui attire, c'est l'action qui attache ; ce sont ces deux qualités qui font pardonner à l'artiste les légères incorrections du dessin ; je dis à l'artiste peintre, et non à l'artiste sculpteur. Le dessin est de rigueur en sculpture ; un membre, même faiblement estropié, ôte à une statue presque tout son prix.

*

Les mains de Daphné, dont les doigts poussent des feuilles de laurier sous le pinceau de Lemoyne, sont pleines de grâces ; il y a dans la distribution de ces feuilles une élégance que je ne puis décrire. Je doute qu'il eût jamais rien fait de Lycaon métamorphosé en loup. Les cornes naissantes sur la tête

d'Actéon auraient été moins ingrates. La différence de ces sujets se sent mieux qu'elle ne s'explique.

*

Lairesse donne le nom de *seconde couleur* à la demi-teinte placée sur la partie claire du côté du contour, procédé qui fait fuir vers le fond les parties convexes des corps, et qui leur donne de la rondeur.

*

Il y a les teintes de clair et les demi-teintes de clair; les teintes d'ombre et les demi-teintes d'ombre : système compris sous la dénomination générale de *dégradation de la lumière*, depuis le plus grand clair jusqu'à l'ombre la plus forte.

*

Il y a plusieurs moyens techniques pour affaiblir et fortifier, hâter ou retarder cette dégradation sur sa route.

Par les ombres accidentelles, par les reflets, par les ombres passagères, par les corps interposés ; mais quel que soit celui des moyens qu'on emploie, la dégradation n'en subsiste pas moins, soit qu'on la fortifie, soit qu'on l'affaiblisse; soit qu'on la retarde, soit qu'on l'accélère. Dans l'art, ainsi que dans la nature, rien par saut; *nihil per saltum;* et cela sous peine de faire ou des trous d'ombre, ou des ronds de clair, et d'être découpé.

Ces trous d'ombre et ces ronds de clair ne se trouvent-ils pas dans la nature? je le crois. Mais qui vous a prescrit d'être l'imitateur rigoureux de la nature?

*

Qu'est-ce qu'un fond? C'est, ou un espace sans bornes où toutes les couleurs des objets se confondent au loin, finissent par produire la sensation d'un blanc grisâtre; ou c'est un plan vertical qui reçoit la lumière ou directe ou glissante, et qui dans l'un et l'autre cas est assujetti aux règles de la dégradation.

*

Ainsi qu'on l'a dit de la lumière et des ombres, les termes de *teintes* et de *demi-teintes* se disent d'une même couleur.

*

La teinte, qui sert de passage de la lumière à l'ombre, ou le

dernier terme de la dégradation de la lumière, est plus large que celle de la lumière couchée vers le contour dans la partie claire. Lairesse l'appelle *demi-teinte.*

*

Tous ces préceptes ne peuvent être bien entendus que par l'artiste, qui devrait en marquer la pratique, la baguette à la main, dans une galerie, sur différents ouvrages.

*

C'est un artifice fort adroit que d'emprunter d'un reflet cette demi-teinte, qui semble entraîner l'œil au delà de la partie visible du contour. C'est bien alors une magie; car le spectateur sent l'effet, sans en pouvoir deviner la cause.

*

Rien n'est plus sûr : l'habitude perpétuelle de regarder les objets éloignés et voisins, d'en mesurer l'intervalle par la vue, a établi dans notre organe une échelle enharmonique de tons, de semi-tons, de quarts de tons, tout autrement étendue et tout aussi rigoureuse que celle de la musique par l'oreille, et l'on peint faux pour l'œil, comme l'on chante faux pour l'oreille.

*

L'entente des reflets dans une grande composition, ou l'action et la réaction des corps éclairés les uns sur les autres, me semble d'une difficulté incompréhensible, tant pour la multitude que pour la mesure de ces causes. Je crois que, sur ce point, le plus grand peintre doit beaucoup à notre ignorance.

*

C'est aux reflets que l'ombre doit sa clarté et son plus ou moins de clarté.

*

Il me semble que Rembrandt aurait dû écrire au bas de toutes ses compositions : *Per foramen vidit et pinxit;* sans quoi on n'entend pas comment des ombres aussi fortes peuvent entourer une figure aussi vigoureusement éclairée.

*

Mais les objets sont-ils faits pour être vus par des trous? Si la lumière forte descend brusquement et perce les ténèbres

d'une caverne, c'est un accident dont je permets l'imitation à l'artiste; mais je ne souffrirai jamais qu'il s'en fasse une règle.

*

Par les reflets, la lumière primitive peut se replier sur elle-même et devenir plus forte par accident. Exemple : en même temps que la lumière primitive tombe sur un objet, cet objet peut encore recevoir le reflet d'un mur blanc. Je demande si l'objet ne doit pas avoir alors plus d'éclat que la lumière primitive? Il peut donc, et il doit donc arriver par accident, que la lumière primitive ne soit pas la plus forte lumière de la composition.

*

On n'a peut-être jamais dit aux élèves, dans aucune école, que l'angle de réflexion de la lumière, ainsi que des autres corps, était égal à l'angle d'incidence.

*

Le point lumineux étant donné, et l'ordonnance du tableau, je vois dans ma tête une multitude de rayons réfléchis qui se croisent entre eux et qui croisent la lumière directe. Comment l'artiste réussit-il à débrouiller toute cette confusion? S'il ne s'en soucie pas, comment sa composition me plaît-elle?

*

Qu'a de commun la lumière, et même la couleur d'un corps isolé et exposé à la lumière directe du soleil, avec la lumière et la couleur du même corps assailli de tous côtés par les reflets plus ou moins forts d'une multitude d'autres corps diversement éclairés et colorés? Franchement je m'y perds; et j'imagine quelquefois qu'il n'y a de beaux tableaux que ceux de la nature.

*

Qu'est-ce qu'un corps rouge? Newton vous répondra : « C'est un corps qui absorbe tous les autres rayons, et qui ne vous renvoie que les rouges. »

*

Que résulte-t-il du mélange de deux couleurs? une troisième qui n'est ni l'une ni l'autre. Le vert est le résultat du bleu et du jaune.

*

Comment concilier la pratique de ces faits physiques avec la théorie des reflets qui combinent une multitude de diverses couleurs à la fois? Je m'y perds encore, et reviens à la même conclusion, que j'oublierai au premier coup d'œil que je jetterai sur mon Vernet; mais ce ne sera pas sans me dire : « Ce Vernet si harmonieux n'a peut-être pas sur toute sa surface un seul point qui, rigoureusement parlant, ne soit faux. » Cela m'afflige; mais il faut oublier la richesse de la nature et l'indigence de l'art, ou s'affliger.

*

Je me lève avant l'astre du jour. Je promène mes regards sur un paysage varié par des montagnes tapissées de verdure; de grands arbres touffus s'élèvent sur leurs sommets; de vastes prairies sont étendues à leurs pieds; ces prairies sont coupées par les détours d'une rivière qui serpente. Là, c'est un château; ici, c'est une chaumière. Je vois arriver de loin le pâtre avec ses troupeaux; il sort à peine du hameau, et la poussière me dérobe encore la vue de ses animaux. Toute cette scène silencieuse et presque monotone a sa couleur terne et réelle. Cependant l'astre du jour a paru, et tout a changé par une multitude innombrable et subite de prêts et d'emprunts; c'est un autre tableau, où il ne reste pas une feuille, pas un brin d'herbe, pas un point du premier. Mets la main sur la conscience, Vernet, et réponds-moi : Es-tu le rival du soleil? Et ce prodige est-il aussi au bout de ton pinceau?

*

Les *rehauts* sont des effets nécessaires du reflet, ou ils sont faux.

*

Vénus est plus blanche au milieu des trois Grâces que seule; mais cet éclat qu'elle en reçoit, elle le leur rend.

*

Les reflets d'un corps obscur sont moins sensibles que les reflets d'un corps éclairé; et le corps éclairé est moins sensible aux reflets que le corps obscur.

*

L'air et la lumière circulent et jouent entre les poils hérissés

de la hure d'un sanglier, entre les flocons touffus de la toison de la brebis, entre les inégalités de l'étoffe velue, entre les grains d'une terrasse sablonneuse. C'est l'absence de ce jeu qui donne le mat aux clairs du satin, une sorte de crudité à ses ombres et à celles de toutes les étoffes glacées.

*

Les nuances diversement sensibles résultantes de la palette complète d'un artiste se comptent; elles ne vont pas au delà de huit cent dix-neuf.

*

On dit que le rouge et le blanc sont antipathiques. Mais est-ce Van Huysum qui le dit? Si Chardin me l'assure, je le croirai.

*

Santerre, dont le coloris était tendre et vrai, n'employait que cinq couleurs. Les Anciens n'en ont employé que quatre, le rouge, le jaune, le blanc et le noir. Peut-être faut-il y joindre le bleu, et le vert donné par le mélange du bleu et du jaune.

*

Le peintre est puni de la multiplicité de ses couleurs par le désaccord plus ou moins prompt de son tableau, suite nécessaire de l'action et de la réaction des matières les unes sur les autres. Le même châtiment est réservé au coloriste perplexe qui tourmente sa palette.

*

Le Giorgione, grand coloriste, selon le témoignage de De Piles, tirait toutes ses carnations, quelle que fût la différence d'âge et de sexe, de quatre couleurs principales.

*

Si de sculpteur, et de grand sculpteur qu'il est, Falconet eût été peintre, il eût, je crois, été peu soucieux du choix de ses couleurs; il aurait dit, s'il eût été conséquent : « Eh! que m'importe que mon tableau reste harmonieux, s'il ne se désaccorde que quand je n'y serai plus? »

*

Ces yeux d'émail, ces cheveux dorés et tous ces riches ornements des statues anciennes me paraissent une invention de

prêtres sans goût; invention qui est sortie des temples pour infecter la société.

*

Néron fit dorer et gâter la statue d'Alexandre. Cela ne me déplaît pas; j'aime qu'un monstre soit sans goût. La richesse est toujours gothique.

*

Les connaisseurs font grand cas des eaux-fortes des peintres; et ils ont raison.

*

Quoique toute ma réflexion soit tournée vers les principes spéculatifs de l'art, cependant, lorsque je rencontre quelques procédés qui tiennent à sa magie pratique, je ne puis m'empêcher d'en faire note. Voyez ce que dit Lairesse, ce maître plus jaloux, à ce qu'il m'a semblé, de la perpétuité de son art que de sa propre réputation : « Ce bleuâtre qu'on appelle le tendre, le délicat, ne doit point être mis sur la toile quand on empâte le tableau; mais noyé dans les teintes à la dernière main. On ne le fera point de bleu mélangé de gris et de blanc; mais on le répandra en trempant la pointe du pinceau dans le spalte tempéré et dans l'outremer... C'est le même faire pour les reflets ou réflexions de la lumière. »

*

Voulez-vous faire des progrès sûrs dans la connaissance si difficile du technique de l'art? Promenez-vous dans une galerie avec un artiste, et faites-vous expliquer et montrer sur la toile l'exemple des mots techniques; sans cela, vous n'aurez jamais que des notions confuses de *contours coulants*, de *belles couleurs locales*, de *teintes vierges*, de *touche franche*, de *pinceau libre*, *facile*, *hardi*, *moelleux*; *faits avec amour*, de ces *laissés* ou *négligences heureuses*. Il faut voir et revoir la qualité à côté du défaut; un coup d'œil supplée à cent pages de discours.

*

Les traités élémentaires de peinture, au rebours des traités élémentaires des autres sciences, ne sont intelligibles que pour les maîtres.

*

Un artiste, qui n'était pas sans talent, fit le portrait d'un

général d'armée ; le bâton de commandant qu'il tenait dans sa main était si vif de lumières, qu'on avait beau fixer ses yeux sur la figure, le bâton les rappelait toujours.

*

Sans l'harmonie, ou, ce qui est la même chose, sans la subordination, il n'est pas possible de voir l'ensemble ; l'œil est forcé de sautiller sur la toile.

DE L'ANTIQUE.

Les exercices de la gymnastique produisaient deux effets : ils embellissaient les corps, et rendaient le sentiment de la beauté populaire.

*

Rubens faisait un cas infini des Anciens, qu'il n'imita jamais. Comment un si grand maître s'en tint-il toujours aux formes grossières de son pays? Cela ne s'entend pas.

*

Partout où il est honteux de servir de modèle à l'art, l'artiste fera rarement de belles choses. On n'aime pas assez la musique, tant qu'on est scrupuleux sur les paroles.

*

Les jeunes Lacédémoniennes dansaient toutes nues, et les Athéniennes les appelaient *montre-cul*. Elles le montraient bien en pure perte pour les beaux-arts, qui n'étaient exercés à Sparte que par des étrangers ou des esclaves.

*

Question. Il est certain que, plus les parties fatiguent, plus les muscles se gonflent et se détachent. Le lutteur de profession n'a pas le bras droit aussi arrondi, aussi coulant que le bras gauche. Si vous peignez un lutteur, corrigerez-vous ce défaut?

*

L'*Hercule* de Glycon a le cou très-fort, relativement à la tête et aux jambes.

*

Ces belles antiques, vous les voyez, mais vous n'avez jamais

entendu le maître; vous ne l'avez point vu le ciseau à la main; mais l'esprit de l'école est perdu pour vous; mais vous n'avez pas sous vos yeux l'histoire en bronze ou en marbre des progrès successifs de l'art, depuis son origine grossière jusqu'au moment de sa perfection. Vous êtes, relativement à ces chefs-d'œuvre, ce que le physicien est relativement aux phénomènes de la nature.

*

L'étude profonde de l'anatomie a plus gâté d'artistes qu'elle n'en a perfectionnés. En peinture comme en morale, il est bien dangereux de voir sous la peau.

*

Qu'apprendre de l'antique? A discerner la belle nature. Négliger l'étude des grands modèles, c'est se placer à l'origine de l'art, et aspirer à la gloire de créateur.

*

Le choix de la nature est indifférent à Pigalle; il a cependant fait une fois un *Mercure* et une *Vénus* dignes des Anciens. Estime-t-il, n'estime-t-il pas ces ouvrages!

Sa *Vierge* de Saint-Sulpice a les narines serrées et les autres défauts du visage de sa femme.

*

Si je demandais à un artiste : « Lorsque tu fais succéder dans ton atelier tant de modèles, que cherches-tu? » Je ne serais ni choqué, ni surpris, s'il me répondait : « Je cherche une antique. »

*

Antoine Coypel était certainement un homme d'esprit, lorsqu'il a dit aux artistes : « Faisons, s'il se peut, que les figures de nos tableaux soient plutôt les modèles vivants des statues antiques, que ces statues les originaux des figures que nous peignons. » On peut donner le même conseil aux littérateurs.

*

On a reproché au Poussin de copier l'antique; cela peut être vrai du dessin et des draperies, mais non des passions. En ce cas, a-t-il mal fait?

*

Ceux qui désapprouvent la tête de la *Vénus aux belles fesses* ne savent pas ce qu'elle fait.

*

Sur soixante mille statues antiques qu'on trouve à Rome et aux environs, une centaine de belles, une vingtaine d'exquises.

*

Le *Laocoon* et l'*Apollon* ont tous deux la jambe gauche plus longue que la droite; le premier, de quatre minutes, ou un tiers de partie; le second, de près de neuf minutes. La *Vénus de Médicis* a la jambe qui ploie près d'une partie trois minutes de plus que la jambe qui porte. La jambe droite du plus grand des enfants du Laocoon a presque neuf minutes de plus que la gauche. On explique cela par l'endroit d'où ces figures devraient être vues. Ces parties paraissant de là en raccourci auraient semblé défectueuses. L'altération de la nature est bien hardie et cette explication d'Audran sujette à bien des difficultés. Cependant il n'est pas à présumer que les auteurs de ces incomparables morceaux se soient trompés d'inadvertance. Quel est l'artiste de nos jours qui oserait en faire autant? Quel est celui qui l'aurait osé, sans être blâmé? Que nous serions heureux, si nos contemporains voulaient nous juger comme si nous étions morts il y a trois mille ans!

*

Ceux qui ont attaqué la tête de la *Vénus de Médicis* n'ont pas, ce me semble, saisi l'esprit de la figure. Le caractère d'une femme qui se dérobe à des regards indiscrets peut-il être trop sévère? Comment appelez-vous cette Vénus? — *Vénus pudique.* — Eh bien! tout est dit.

*

Le peintre Timanthe, d'après le poëte Euripide, a voilé la tête d'Agamemnon. C'est bien fait; mais cet artifice ingénieux fut usé dès la première fois; et il n'y faut pas revenir.

*

Ils ne veulent pas que Vénus s'arrache les cheveux sur le corps d'Adonis, ni moi non plus. Cependant le poëte a dit :

Inornatos laniavit Diva capillos;
Et repetita suis percussit pectora palmis.

Ovid. *Métamorph.* V, vers 472.

D'où vient cela, si ce n'est que les coups qu'on imagine blessent moins que ceux qu'on voit?

*

Ce qui m'affecte spécialement dans ce fameux groupe du Laocoon et de ses enfants, c'est la dignité de l'homme, conservée au milieu de la profonde douleur. Moins l'homme qui souffre se plaint, plus il me touche. Quel spectacle que celui de la femme forte dans les tourments!

*

Falconet s'est bien moqué du *Pâris* d'Euphranor, où l'on reconnaissait l'arbitre de trois déesses, l'amant d'Hélène et le meurtrier d'Achille. Quoi donc! est-ce que cette figure ne pouvait pas réunir la finesse dans le regard, la volupté dans l'attitude, et quelques traits caractéristiques de la perfidie? Quand je le regarde, lui, j'y vois bien plus de choses; je vois, dans sa physionomie, l'esprit, l'ironie, le cynisme, la brusquerie, la fausse douceur, l'envie, l'hypocrisie, la fausseté; et s'il fallait entrer dans le détail, je désignerais chaque trait de sa personne anologue à chacune de ces passions. Ce qui me conduit à croire que, si l'on cherchait une figure qui n'eût qu'un seul et unique caractère, peut-être ne la trouverait-on pas.

*

Le point important de l artiste, c'est de me montrer la passion dominante si fortemen rendue, que je n'aie pas la tentation d'y en démêler d'autres qui y sont pourtant. Les yeux disent une chose, la bouche en dit une autre, et l'ensemble de la physionomie une troisième.

*

Et puis, l'artiste n'a-t-il aucun droit à compter sur mon imagination? Et lorsqu'on nous a prononcé le nom d'un homme connu par ses bonnes ou ses mauvaises mœurs, ne lisons-nous pas tout courant sur son visage l'histoire de sa vie?

*

Falconet, qui chicane Pline, aurait-il été plus indulgent pour Gomazzo, qui dit d'une maquette du *Christ enfant* de Léonard de Vinci, que « Nella si vide la simplicità e purità del Fanciullo accompagnata da un certo che, che dimostra sapienza, intelletto e maesta; e l'aria che pure è di Fanciullo tenero e pare haver del vecchio savio, cosa veramente eccellente. »

Croyez-vous qu'il fût indifférent pour le *Jupiter* de Phidias que le spectateur ignorât ou connût les beaux vers d'Homère : « Il consent du mouvement de ses noirs sourcils; sa divine chevelure s'agite sur sa tête immortelle, et tout l'Olympe est ébranlé[1]? » On voyait tout cela dans le *Jupiter* de Phidias.

*

La colère du *Saint Michel* du Guide est aussi noble, aussi belle que la douleur du *Laocoon*.

*

Qu'est-ce que le Dieu du peintre? c'est le vieillard le plus majestueux que nous puissions imaginer. Si le modèle nous en est inconnu dans la nature, c'est vraiment Dieu.

*

Qui est-ce qui a vu Dieu? c'est Raphaël, c'est le Guide.
Qui est-ce qui a vu Moïse? c'est Michel-Ange.

*

Si vous en exceptez quelques-unes, presque toutes les figures antiques ont la tête un peu surbaissée. C'est le caractère de la réflexion ou de la qualité propre à l'homme; l'homme est l'animal réfléchissant.

*

Je crois qu'il faut plus de temps pour apprendre à regarder un tableau qu'à sentir un morceau de poésie. Peut-être en faut-il davantage pour bien juger une gravure.

1. Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·
'Αμβρόσιαι δι' ἄρα χαῖται ἐπεῤῥώσαντο ἄνακτος
Χρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δι' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.

Homère, *Iliad.* liv. i, vers 528-530. (Br.)

DE LA GRACE, DE LA NÉGLIGENCE, ET DE LA SIMPLICITÉ.

La grâce n'appartient guère qu'aux natures délicates et faibles. Omphale a de la grâce, Hercule n'en a pas. La rose, l'œillet, le calice de la tulipe ont de la grâce; le vieux chêne, dont la cime se perd dans la nue, n'en a point; sa branche ou sa feuille en a peut-être.

*

L'enfant a de la grâce; il la conserve dans l'âge adulte; elle s'affaiblit dans l'âge viril, elle se perd dans la vieillesse.

*

Il y a la grâce de la personne, et la grâce de l'action. Ce Dupré, qui dansait avec tant de grâce, n'en avait plus en marchant.

*

Tout ce qui est commun est simple; mais tout ce qui est simple n'est pas commun. La simplicité est un des principaux caractères de la beauté; elle est essentielle au sublime.

*

Horace a dit : *Je veux être concis, et je deviens obscur*[1]. On pourrait ajouter : Je veux être simple, et je deviens plat.

*

L'originalité n'exclut pas la simplicité.

*

Une composition est pauvre avec beaucoup de figures, et une autre est riche avec quelques-unes.

*

Le peiné est l'opposé du facile; le facile a cependant coûté quelquefois bien de la peine.

. . . . Sudet multum, frustraque laboret
Ausus idem[2].

1. . . . Brevis esse laboro,
Obscurus fio.
HORAT. *Art. poet.*, v. 25-26. (BR.)

2. *Id ibid*, vers 248-249. (BR.)

La nature n'est jamais peinée; son imitation l'est souvent.

*

Boileau compose, Horace écrit; Virgile compose, Homère écrit.

*

Les raccourcis sont savants; ils sont rarement agréables.

*

Le négligé d'une composition ressemble au déshabillé du matin d'une jolie femme; dans un instant, la toilette aura tout gâté.

*

Il y a des grâces nonchalantes, et des nonchalances sans grâce.

*

La nonchalance embellit une petite chose, et en gâte tou-ours une grande.

*

Au temps chaud, les êtres animés sont dans la nonchalance. C'est alors que la condition du moissonneur paraît dure.

*

Les beaux paysages nous apprennent à connaître la nature, comme un portraitiste habile nous apprend à connaître le visage de notre ami.

*

Cicéron dit à l'orateur Marcus Brutus : *Sed quædam etiam negligentia est diligens.* Ce passage, commenté par un homme de goût, serait un ouvrage plein de délicatesse. Ces négligences ont lieu dans tous les beaux-arts ou tous les genres d'imitation.

« Et la nature, leur modèle, n'en a-t-elle point?

— Mais en quoi consistent-elles? »

*

Qu'est-ce qu'un poëte négligé? c'est celui qui sème de temps en temps de la prose lâche et molle à travers de beaux vers; il est *semi-poeta.* Cette prose lâche et molle ajoute de l'énergie à la poésie qui la touche. C'est un valet dont l'habit mesquin

relève le riche vêtement de son maître. Le maître marche devant, son valet le suit.

> J'ai vu de près le Styx, j'ai vu les Euménides ;
> Déjà venaient frapper mes oreilles timides
> Les affreux cris du chien de l'empire des morts.
>
> CHAULIEU, *Épître à La Fare.*

*

Pourquoi la nature n'est-elle jamais négligée? C'est que, quel que soit l'objet qu'elle présente à nos yeux, à quelque distance qu'il soit placé, sous quelque aspect qu'il soit aperçu, il est comme il doit être, le résultat des causes dont il a éprouvé les actions.

DU NAÏF ET DE LA FLATTERIE.

Pour dire ce que je sens, il faut que je fasse un mot, ou du moins que j'étende l'acception d'un mot déjà fait; c'est *naïf.* Outre la simplicité qu'il exprimait, il y faut joindre l'innocence, la vérité et l'originalité d'une enfance heureuse qui n'a point été contrainte; et alors le naïf sera essentiel à toute production des beaux-arts ; le naïf se discernera dans tous les points d'une toile de Raphaël; le naïf sera tout voisin du sublime; le naïf se retrouvera dans tout ce qui sera très-beau ; dans une attitude, dans un mouvement, dans une draperie, dans une expression. C'est la chose, mais la chose pure, sans la moindre altération. L'art n'y est plus.

*

Tout ce qui est vrai n'est pas naïf, mais tout ce qui est naïf est vrai, mais d'une vérité piquante, originale et rare. Presque toutes les figures du Poussin sont naïves, c'est-à-dire parfaitement et purement ce qu'elles doivent être. Presque tous les vieillards de Raphaël, ses femmes, ses enfants, ses anges, sont naïfs, c'est-à-dire qu'ils ont une certaine originalité de nature, une grâce avec laquelle ils sont nés, que l'institution ne leur a point donnée.

*

La manière est dans les beaux-arts ce que l'hypocrisie est dans les mœurs. Boucher est le plus grand hypocrite que je con-

naisse; il n'y a pas une de ses figures à laquelle on ne pût dire : « Tu veux être vraie, mais tu ne l'es pas. » La naïveté est de tous les états : on est naïvement héros, naïvement scélérat, naïvement dévot, naïvement beau, naïvement orateur, naïvement philosophe. Sans naïveté, point de vraie beauté. On est un arbre, une fleur, une plante, un animal naïvement. Je dirais presque que de l'eau est naïvement de l'eau, sans quoi elle visera à l'acier poli ou au cristal. La naïveté est une grande ressemblance de l'imitation avec la chose, accompagnée d'une grande facilité de faire : c'est de l'eau prise dans le ruisseau, et jetée sur la toile.

*

J'ai dit trop de mal de Boucher; je me rétracte. Il me semble avoir vu de lui des enfants bien naïvement enfants.

*

Le naïf, selon mon sens, est dans les passions violentes comme dans les passions tranquilles, dans l'action comme dans le repos. Il tient à presque rien; souvent l'artiste en est tout près; mais il n'y est pas.

*

Ce qui sauve du dédain les Teniers et presque toutes les compositions des écoles hollandaise et flamande, outre la magie de l'art, c'est que les figures ignobles en sont bien naïvement ignobles.

*

C'est à Dusseldorf ou à Dresde que j'ai vu un *Sanglier* de Snyders. Il est en fureur; le sang et la lumière se mêlent dans ses yeux, son poil est hérissé, l'écume tombe de sa gueule; je n'ai jamais vu une plus effrayante et plus vraie imitation. Le peintre n'aurait jamais fait que cet animal, qu'il serait compté parmi les savants artistes.

*

En quelque genre que ce soit, il faut encore mieux être extravagant que froid.

*

J'ai vu à Dusseldorf le *Saltimbanque* de Gérard Dow. C'est un tableau qu'il faut voir, et dont il est impossible de parler. Ce n'est point une imitation, c'est la chose, mais avec une

vérité dont on n'a pas d'idée, avec un goût infini. Il y a dans ses figures des traits si fins, qu'on les chercherait inutilement dans un genre plus élevé. Je n'ai jamais vu la vie plus fortement rendue.

*

Il n'est pas étonnant que presque tous les tableaux hollandais et flamands soient petits; ils ont été faits pour leurs demeures.

*

Est-ce que la distribution intérieure de nos appartements n'a pas fait tomber de nos jours la grande peinture? La sculpture se soutient, parce que son ciseau ne coupe guère le marbre que pour des temples et des palais.

*

Les corrections qu'un maître fait à ses premières idées, les Italiens les appellent *pentimenti*, expression qui me plaît.

*

Les *pentimenti* de Rembrandt ont enflé son œuvre de plusieurs volumes in-folio.

*

Je voudrais bien que l'on m'expliquât pourquoi les revers des plus belles médailles anciennes sont presque tous négligés. Serait-ce une flatterie? A-t-on voulu que rien ne luttât contre l'image du prince?

*

Il y a aussi la flatterie de la peinture; elle séduit au premier coup d'œil; mais on s'en dégoûte bientôt.

*

J'ai parlé de la flatterie relativement au faire. Il y en a une autre relative au moral; l'allégorie est sa ressource. On fait une allégorie à la louange de celui dont on n'a rien à dire de précis. C'est une espèce de mensonge, que son obscurité sauve du mépris.

*

Il est bien singulier que tous nos petits littérateurs répètent tous les jours le seul hémistiche d'Horace qu'ils sachent :

Ut pictura, poesis erit...
HORAT. *de Art. Poet.*, vers. 289.

qu'ils admirent tous les jours le drame en peinture, et qu'ils le chassent de la scène.

O imitatores, servum pecus.
HORAT. *Epistol.* lib. I, *Epist.* XIX, vers. 19.

Celui qui passa du tragique au comique fit bien une autre enjambée.

*

Il est du galimatias en peinture ainsi qu'en poésie. Voyez le *Tombeau du maréchal d'Harcourt* à Notre-Dame [1].

*

Vénus avec la tortue, c'est Vénus sédentaire et chaste; avec le dauphin ou les colombes, c'est Vénus libertine.

*

Il y a plusieurs tableaux de Lairesse, précieux par leur beauté, mais si obscurs, que personne n'a pu encore en expliquer le sujet.

DE LA BEAUTÉ.

Au moment où l'artiste pense à l'argent, il perd le sentiment du beau.

*

Tout ce que l'on a dit des lignes elliptiques, circulaires, serpentines, ondoyantes, est absurde. Chaque partie a sa ligne de beauté, et celle de l'œil n'est point celle du genou.

Et quand la ligne ondoyante serait la ligne de beauté du corps humain, entre mille lignes qui ondoient, laquelle faut-il préférer?

*

On dit : « Que votre contour soit franc »; on ajoute : « Soyez vaporeux dans vos contours. » Cela se contredit-il? Non; mais cela ne se concilie que sur le tableau.

1. Ouvrage de Pigalle qui représente en action un rêve prophétique de la duchesse d'Harcourt. Seulement, c'est du galimatias en *sculpture*.

*

Les Italiens désignent ce vaporeux par l'expression *sfumato*; et il m'a semblé que par le *sfumato* l'œil tournait autour de la partie dessinée, et que l'art indiquait ce qu'on est obligé de cacher, mais si fortement, que, sans voir, on croyait voir au delà du contour. Si je me trompe dans la définition d'une chose de pratique, j'espère que les artistes se rappelleront que je suis littérateur et non peintre. J'ai dit ce que j'ai vu: que, là, les contours me semblaient noyés dans une vapeur légère.

*

Deux phénomènes bien voisins: c'est que la peinture cherche à montrer les objets sous un aspect un peu poudreux, et que les eaux-fortes nous plaisent souvent plus que les morceaux exécutés d'un burin ferme. Cela est vrai, surtout des paysages. Rien n'est plus piquant qu'un beau visage sous une gaze légère.

*

Supposez-vous devant une sphère. L'endroit où vous cessez de voir est vague, indécis; ce n'est point une ligne tranchée, nette, que celle de la vision. Cette limite varie selon la forme du corps; elle a plus d'étendue au bras rond d'une femme qu'au bras nerveux et musclé d'un porte-faix. Le contour ici en est plus *ressenti*; là, plus *fuyant*. Je m'amuse à employer les termes de l'art, du moins comme je les entends.

*

La beauté n'a qu'une forme.

*

Le beau n'est que le vrai, relevé par des circonstances possibles, mais rares et merveilleuses. S'il y a des dieux, il y a des diables: et pourquoi ne s'opérerait-il pas des miracles par l'entremise des uns et des autres!

*

Le bon n'est que l'utile, relevé par des circonstances possibles et merveilleuses.

*

C'est le plus ou moins de possibilité qui fait la vraisemblance. Ce sont les circonstances communes qui font la possibilité.

*

L'art est de mêler des circonstances communes dans les choses les plus merveilleuses, et des circonstances merveilleuses dans les sujets les plus communs.

*

Ici les termes *merveilleux* et *extraordinaire* sont synonymes. Ainsi, il y a le merveilleux qui fait rire ou pleurer; son caractère est de produire l'étonnement ou la surprise.

*

Causez quelquefois avec l'érudit; mais consultez l'homme délicat et sensible.

DES FORMES BIZARRES.

Quand je sais que presque tous les peuples de la terre ont passé par l'esclavage, pourquoi serais-je rebuté des Cariatides? Mon semblable me choque moins, la tête courbée sous le poids d'un entablement, que baisant la poussière sous les pas d'un tyran.

*

Je ne suis blessé ni des colonnes accouplées qui fortifient en moi l'idée de sécurité, ni des colonnes cannelées qui renflent ou qui allègent à la volonté de l'artiste et selon le choix de la cannelure.

*

Pour les gaînes, je vous les abandonnerais volontiers, s'il ne m'était arrivé cent fois de n'apercevoir que la moitié d'une figure. Ce sont des ornements d'assez bon goût, dans un bosquet touffu, qui n'en laisse apercevoir que la partie supérieure.

DU COSTUME.

Lorsque le vêtement d'un peuple est mesquin, l'art doit laisser là le costume. Que voulez-vous que fasse un statuaire de vos vestes, de vos culottes et de vos rangées de boutons?

*

N'est-ce pas encore une belle chose à imiter qu'une perruque de palais ou de faculté?

*

Il est une Vénus dont M. Larcher[1], ni, je crois, l'abbé de Lachau[2] n'ont parlé; c'est Vénus *mammosa*, la Vénus aux grosses mamelles, la seule à laquelle les écoles flamande et hollandaise ont sacrifié.

*

Les Grâces compagnes de Vénus Uranie sont vêtues; les Grâces compagnes de Vénus déesse de la volupté sont nues.

*

Vêtement de trois sortes de femmes romaines : La *stola* blanche pour les femmes distinguées, la *stola* noire pour les affranchies, et la robe bigarrée pour les femmes du commun. Je ne ferai jamais un grand reproche à l'artiste d'ignorer ou de négliger ces distinctions gênantes.

DIFFÉRENTS CARACTÈRES DES PEINTRES.

Kniphergen[3], Van Goyen, paysagistes, et Percellis, peintre de marine, gagèrent à qui ferait le mieux un tableau dans la journée, au jugement de leurs amis présents à cette espèce de lutte.

Kniphergen place la toile sur le chevalet, et semble prendre sur sa palette des cieux, des lointains, des rochers, des ruisseaux, des arbres tout faits.

Van Goyen jette sur la sienne du clair, du brun, et forme un chaos d'où l'où voit sortir avec une célérité incroyable une rivière, un rivage, remplis de bestiaux et de différentes figures.

1. Larcher (Pierre-Henri), traducteur d'Hérodote, né en 1726 et mort le 22 décembre 1812, composa, pendant une grave maladie, un *Mémoire sur Vénus*, qu'il envoya en 1775 au concours de l'Académie des Belles-Lettres, qui le couronna. (Br.)

2. Lachau (l'abbé Géraud de), a publié à Paris en 1776 une *Dissertation sur les attributs de Vénus*. (Br.)

3. François Van Knibberch ou Knibbergen (école flamande du XVIIe siècle).

Cependant Percellis demeurait immobile et pensif, mais l'on vit bientôt que le temps de la méditation n'avait pas été perdu. Il exécuta une marine qui enleva les suffrages. Ses rivaux n'avaient pensé qu'en faisant; Percellis avait pensé avant que de faire. J'ai lu ce trait dans Hagedorn.

Et je suis sûr que nos artistes diront que ces trois peintres firent trois mauvais tableaux. Cependant Cicéron fit, *ex abrupto*, une très-belle oraison, ce qui est bien aussi surprenant que l'exécution d'un tableau.

*

Voici le jugement de Vernet sur lui-même : « J'ai, dans mon genre, un artiste qui m'est supérieur dans chaque partie; mais je suis le second dans toutes. »

*

Chaque peintre a son genre. Un amateur demandait un lion à un peintre de fleurs. « Volontiers, lui dit l'artiste, mais comptez sur un lion qui ressemblera à une rose comme deux gouttes d'eau. »

*

Chaque graveur a son peintre; ne le tirez pas de là, ou comptez sur un Rembrandt qui ressemblera à un Titien comme deux gouttes d'eau.

*

Cependant Wille est Rigaud avec Rigaud, Netscher avec Netscher. Mais y a-t-il beaucoup d'artistes qui, tels que Cochin, aient saisi les règles générales de tous les genres de peinture, et qui ne se soient égarés dans aucune école?

*

Quoiqu'il n'y ait qu'une nature, et qu'il ne puisse y avoir qu'une bonne manière de l'imiter, celle qui la rend avec le plus de force et de vérité, cependant on laisse à chaque artiste son faire; on n'est intraitable que sur le dessin. — Il n'y a qu'une bonne manière de l'imiter. Est-ce que chaque écrivain n'a pas son style? — D'accord. — Est-ce que ce style n'est pas une imitation? — J'en conviens; mais cette imitation, où en est le modèle? dans l'âme, dans l'esprit, dans l'imagination plus ou moins vive, dans le cœur plus ou moins chaud de l'auteur. Il ne faut donc pas confondre un modèle intérieur avec un modèle

extérieur. — Mais n'arrive-t-il pas aussi quelquefois que le littérateur ait à peindre un site de nature, une bataille; alors son modèle n'est-il pas extérieur? — Il l'est; mais son expression n'est pas physiquement de la couleur; ce n'est ni du bleu, ni du vert, ni du gris, ni du jaune; sans quoi l'expression ne serait aucunement à son choix; sans quoi, si la richesse de la langue s'y prêtait, et qu'elle possédât huit cent dix-neuf mots correspondant aux huit cent dix-neuf teintes de la palette, il faudrait qu'il employât le seul qui rendrait précisément la teinte de l'objet, sous peine d'être faux. Le peintre est précis; le discours qui peint est toujours vague. Je ne puis rien ajouter à l'imitation de l'artiste; mon œil ne peut y voir que ce qui y est; mais dans le tableau du littérateur, quelque fini qu'il puisse être, tout est à faire pour l'artiste qui se proposerait de le transporter de son discours sur la toile. Quelque vrai que soit Homère dans une de ses descriptions, quelque circonstancié que soit Ovide dans une de ses métamorphoses, ni l'un ni l'autre ne fournit à l'artiste un seul coup de pinceau, une seule teinte, même lorsqu'il spécifie la couleur. Le peintre n'est-il pas bien avancé du côté du faire, lorsqu'il a lu dans Ovide que *les cheveux d'Atalante, noirs comme l'ébène, flottaient sur ses épaules blanches comme l'ivoire*[1]? Le poëte commande au peintre, mais l'ordre qu'il lui donne ne peut être exécuté que par l'expérience, l'étude de longues années et le génie. Le poëte a dit :

Quos ego!... sed motos præstat componere fluctus;

VIRGIL. *Æneid.* lib. I, vers. 135.

et voilà son tableau fait. Reste à faire celui de Rubens.

*

Il est des tableaux dont la première ébauche est faite d'un pinceau si chaud, qu'ils ne supportent pas plus l'analyse que certains morceaux lyriques.

1. Tergaque jactantur crines per eburnea, quæque
Poplitibus suberant picta genualia limbo;
Inque puellari corpus candore ruborem
Texerat.

OVID. *Metam.*, vers 592 et seq. (BR.)

*

Le portrait est si difficile, que Pigalle m'a dit n'en avoir jamais fait aucun sans être tenté d'y renoncer. En effet, c'est sur le visage que réside spécialement la vie, le caractère et la physionomie.

*

Faire le portrait à la lampe, on sent mieux les éminences et les méplats. L'ombre est plus forte aux méplats; la lumière plus vive aux éminences.

*

C'est l'exécution des détails qui apprend si les masses sont ou ne sont pas justes. Si les masses sont trop grandes, il y a trop d'espace pour les détails; si elles sont trop petites, l'espace manque aux détails.

*

Un peintre se connaît-il en sculpture? Un sculpteur se connaît-il en peinture? Sans doute; mais le peintre ignore ce qui reste à faire au sculpteur, et le sculpteur ce qui reste à faire au peintre. Ils sont mauvais juges du point qu'on atteint dans l'art et de l'espérance qu'on peut concevoir de l'artiste.

DÉFINITIONS.

ACCIDENT.

Le mot d'*accident* ne se dit guère que de la lumière. On l'emploie pour faire valoir un objet, une partie d'objet. L'*accident* a sa raison dans le tableau; sinon, il est faux.

ACCESSOIRES.

C'est un grand art de savoir négliger les *accessoires*. La nécessité de ces négligences montre l'indigence de l'art. La nature est quelquefois ingrate, jamais négligée.

*

Les *accessoires* trop soignés rompent la subordination.

*

Dans toutes les médailles antiques les revers sont négligés.

*

Il est plus permis de négliger les *accessoires* dans les grandes compositions que dans les petites.

*

Le Poussin rapportait des campagnes voisines du Tibre des cailloux, de la mousse, des fleurs, etc., et il disait : « Cela trouvera sa place. »

ACCORD.

L'*accord* d'un tableau se dit de la lumière et des couleurs.

OMISSIONS.

DU GOUT.

Presque aucun des arts de luxe qui puisse atteindre à quelque degré de perfection sans la pratique et des écoles publiques de dessin. Il n'en faut pas une, il en faut un grand nombre. Une nation où l'on apprendrait à dessiner comme on apprend à écrire l'emporterait bientôt sur les autres dans tous les arts de goût.

*

Quel nom donner à un inventeur? le nom d'homme de génie. Quel nom reste-t-il pour ceux qui portent les inventions grossières à ce point de perfection qui nous étonne? Le même. C'est ainsi que l'écho des siècles va répétant successivement l'épithète sublime, qui ne convient peut-être pas même au dernier instant.

*

Minerve, d'âge en âge, jette sa flûte; et il est toujours un Marsyas qui la ramasse. Le premier de ce nom fut écorché.

DE LA COMPOSITION.

Mylius, jeune peintre, tenait l'école de Gérard Dow dans sa vieillesse. Il enseignait pour le vieillard, et lui donnait le prix des leçons. Pendant la dernière guerre, il était allé porter des médicaments au père d'un de ses amis. Le père était malade

aux environs de Leipsick. Le fils l'était à Leipsick. Mylius fut pris par les Prussiens comme espion, et jeté dans un cachot, au sortir duquel il mourut.

Quelle multitude de beaux sujets fourniraient à la peinture les atrocités des Prussiens en Saxe, en Pologne, partout où ils se sont rendus maîtres!

*

Il est difficile de concilier dans une figure de femme la grâce avec la grandeur de la taille, et avec la force dans l'homme.

*

N'excéder jamais sans nécessité la grandeur de huit têtes.

*

Les attachements solides des membres sont de l'âge viril; les attachements las et lâches sont de la vieillesse. On ne les voit point dans les enfants.

*

Ni trop de fougue, ni trop de timidité. La fougue strapasse, la timidité tâtonne. La connaissance préliminaire de ce qu'on tente donne de la hardiesse et de la facilité.

*

Toutes les parties du corps ont leur expression. Je recommande aux artistes celle des mains. L'expression, comme le sang et les fibres nerveuses, serpente et se manifeste dans toute une figure.

*

Il faut copier d'après Michel-Ange, et corriger son dessin d'après Raphaël.

*

Que la tête soit tournée vers l'épaule la plus haute, me paraît un principe de mécanique. Je n'en excepte que l'homme moribond. L'artiste peut, à sa fantaisie, jeter sa tête en avant, en arrière, du côté qui lui conviendra le mieux.

*

Je me trompe : je crois qu'il faut en excepter l'homme occupé à certaines fonctions. Je ne sais si *le Flûteur* des Tuileries n'a

pas la tête penchée sur l'épaule la plus basse[1]. Je vérifierai ce fait.

*

Qu'une femme soit poursuivie par un ravisseur, et qu'elle ait son bras droit élevé et porté en avant, certainement l'épaule de ce côté sera plus haute que de l'autre; et c'est précisément par cette raison que, si la crainte lui fait tourner la tête pour voir si l'homme qui la poursuit est proche d'elle ou en est éloigné, elle regardera par-dessus son épaule gauche.

*

Un artiste qui aura la théorie des muscles sera plus sûr, dans l'action d'un muscle, de bien rendre le mouvement de son antagoniste.

1. Il en est en effet ainsi dans cette statue qui est de Coysevox. Elle n'est plus dans le jardin des Tuileries, mais dans les salles de la sculpture moderne au Louvre, depuis 1870.



BEAUX-ARTS

DEUXIÈME PARTIE

(MUSIQUE)

NOTICE PRÉLIMINAIRE

On a beaucoup disputé, au XVIIIe siècle, sur la musique. A deux reprises, le combat a été vif et le nombre des combattants considérable. En 1753, à la venue d'une troupe de chanteurs d'Italie, commença la *Querelle des Bouffons,* et l'on discuta passionnément à laquelle des deux musiques, la française ou l'italienne, appartenait la supériorité. En 1774, à la venue de Gluck à Paris, on recommença en mettant en parallèle l'Allemand Gluck et l'Italien Piccini. Ces querelles, la première surtout, ont laissé une trace assez brillante, non-seulement dans l'histoire de la musique, mais aussi dans l'histoire de la société de cette époque. Bien des écrivains sont revenus, de notre temps, sur tous les détails de la lutte et ont cru être en droit de juger, à un siècle de distance, la valeur des arguments employés alors et le mérite des hommes qui les employaient. C'est un procédé trop usité par la critique, procédé qui ne donnerait de bons résultats que s'il était démontré, sans crainte de contradiction, que le temps où l'on vit et où l'on écrit est supérieur au temps dont on parle. Or il en est fort rarement ainsi, et le plus souvent ce qu'on croit le fait définitif n'est qu'une phase de la mode.

C'est surtout à propos de musique qu'on ne saura jamais ce qui est beau de toute beauté, et ce qui n'est beau que par comparaison et dans un moment donné. Est-ce que nous n'en sommes pas, aujourd'hui encore, à nous demander qui doit prétendre à nous charmer le plus, de Rossini ou de Wagner? de la musique du passé ou de celle de l'avenir? Ne vaut-il pas mieux juger la querelle d'après des sensations que d'après des théories, et convenir, une fois pour toutes, que le plaisir que la musique procure est surtout une affaire d'habitude et d'éducation, et que ses effets dépendent de nous bien plus que d'elle?

C'est parce que les partisans de la musique italienne, les hommes du Coin de la Reine, jugeaient d'après ce principe, qu'ils ont été si souvent accusés de parler de la musique sans la connaître, et, parfois même, de manquer de patriotisme.

Nous n'avons pas l'intention de pousser bien loin l'examen de cette question : il nous suffira de dire que les coryphées du Coin de la Reine étaient Grimm, Diderot, d'Alembert, d'Holbach et Rousseau, et que tous ont donné des preuves d'une éducation musicale qu'il serait souhaitable de rencontrer chez tous les critiques de nos jours. Le *Devin du village* n'est peut-être pas de la très-grande musique, mais encore fallait-il que l'auteur eût de suffisantes notions de l'art pour réussir à intéresser le public. Voilà donc déjà Rousseau déchargé de l'accusation portée contre tous ses amis, en bloc, à moins qu'on ne prouve qu'il n'était pas l'auteur de son opéra. Pour d'Alembert, on doit aussi le rayer de cette liste de juges incompétents. M. Adolphe Jullien (*La Musique et les Philosophes au* XVIIIe *siècle*) dit que « sans avoir composé le *Devin du village*, d'Alembert avait en théorie et en science musicale des connaissances autrement solides que l'auteur d'*Émile* ». Et il en donne des preuves.

Nous ne les reproduirons pas ici; mais nous ne voulons pas laisser passer sans quelque protestation cette autre phrase du même écrivain spécialiste : « En dehors de Rousseau et de d'Alembert, tous leurs amis ou ennemis — en matière musicale s'entend — n'avaient pour se prononcer sur des questions si complexes que leur goût propre, qui était souvent assez médiocre et toujours très-mobile. » Nous demandons si, quand il s'agit de cinq hommes qui se voient tous les jours, comme le faisaient alors ceux que nous avons nommés plus haut, les opinions de deux d'entre eux étant données comme valables et raisonnées, celles des trois autres peuvent être considérées comme sans valeur, alors que l'opinion du groupe est une[1] ? Nous demanderons ensuite si l'on est bien sûr, pour Diderot nommément, d'avoir son opinion et, par suite, la preuve de son incompétence quand on se borne à chercher son dernier mot dans le *Neveu de Rameau*?

Le *Neveu de Rameau* est un chef-d'œuvre, mais c'est comme satire de mœurs et comme peinture de caractères. Vouloir ne le considérer qu'au point de vue des doctrines musicales qui y sont exposées par les deux interlocuteurs, c'est en réduire un peu trop la portée. La musique n'est là que ce que Diderot demande aux peintres et cherche dans les tableaux un peu compliqués : la ligne qui mène d'un groupe à l'autre, les relie et produit l'unité du tout. Et, d'ailleurs, pourquoi reconnaître l'opinion de Diderot dans ce que dit Rameau le neveu plutôt que dans ce qu'il dit lui-même ?

1. Dans ses *Confessions*, IIe partie, livre VIII, Rousseau dit des deux Coins : « L'un (celui du Roi), plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenait la musique française : l'autre, plus vif, plus fier, plus enthousiaste, était composé des *vrais connaisseurs*, des gens à talents, des hommes de génie. » Il parle pour lui, sans doute, mais un peu aussi pour les autres, ses amis.

Il nous semble que Diderot reste beaucoup en deçà de son interlocuteur dans son enthousiasme pour la musique italienne, et dans le dénigrement de l'oncle Rameau. Quand, dans *la Religieuse,* il fait chanter à l'héroïne des morceaux expressifs en rapport avec la situation de son âme, ce sont des morceaux de Rameau. Campra et Lulli ne sont jamais cités par lui avec des épithètes méprisantes. Il a loué Duni, peut-être trop, mais il y avait entre eux une liaison d'amitié qui excuse un peu ce sentiment d'admiration que nous ne comprenons plus guère aujourd'hui, tant la musique, comme l'éloquence, est difficile à juger à distance. Mais ce qui nous paraît dominer dans l'ensemble des travaux de Diderot sur la musique, c'est un éclectisme qui pouvait déplaire à Grimm, plus cassant, plus décidé, mais qui nous plaît à nous, parce que nous y trouvons la preuve que, n'ayant point traité ces sujets en pamphlétaire, il ne les a pas non plus traités en ignorant.

Tout ce qui va suivre est pour la première fois réuni aux *Œuvres* de Diderot, et nous comprenons qu'on n'ait pas pensé à s'y reporter quand il s'est agi de prononcer sur sa compétence musicale. Mais on aurait pu se rappeler que ses premiers *Mémoires sur les Mathématiques* étaient consacrés en partie à des questions d'acoustique, et que, par suite, il pouvait être considéré comme sachant de la musique mathématique ce qu'en savait son ami d'Alembert. C'est déjà un assez bon fonds. Rameau n'est pas là trop maltraité. Quand vint la querelle des Bouffons et qu'il dut, poussé par Grimm, y prendre part, le voyons-nous aller aux extrêmes? Non, il prend le rôle de conciliateur, rôle qui était si peu dans son tempérament qu'il faut lui en tenir grand compte, et qu'on pourrait peut-être même le lui reprocher; car la lutte entre les deux musiques n'a pas nui, tant s'en faut, aux progrès de la musique française.

Mais il est évident pour nous qu'alors il hésitait à prendre parti, et quand nous lui verrons écrire en 1771: « J'ai étudié la composition sous le grand Rameau, sous Philidor, sous Blainville, et ces habiles maîtres ne m'ont rien appris[1], » nous comprendrons mieux la réserve avec laquelle il traita d'abord ces questions et la sorte de neutralité qu'il affecta.

Pendant la durée de la querelle des Bouffons, Diderot a écrit au moins trois brochures, ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait pas participé à d'autres, lancées par ses amis Grimm et d'Holbach, mais bien qu'il en est trois qui sont certainement de lui.

Ce sont, dans l'ordre chronologique :

Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra, etc., 16 pages in-8°, *S. l. n. d.,* et sans nom d'imprimeur.

1. V. un article sur les *Leçons de clavecin,* de Bemetzrieder, à la fin de cet ouvrage et de ce volume.

Au Petit Prophète de Boehmischbroda, etc., 13 pages in-8°, *S. n. d. l. ni d'impr.*, daté *in fine*, 21 février 1753;

Les Trois Chapitres, etc., 36 pages in-8°, *S. l. s. d., et sans nom d'imprimeur.*

Nous établissons cet ordre sur ce que, dans le premier de ces opuscules, l'opéra de *Titon et l'Aurore* est cité comme une nouveauté dont le librettiste était encore mal connu, ce qui nous reporte aux premiers jours de février, et sur ce que le troisième étant un compte rendu du *Devin du village*, il doit être reporté aux premiers jours de mars, l'ouvrage de Rousseau n'ayant été joué que le 1er mars 1753, en plein carnaval.

La seconde et la troisième de ces pièces sont bien de Diderot. Elles existent dans la collection de ses manuscrits à l'Ermitage, et M. Taschereau a déjà reproduit les *Trois Chapitres* dans la *Revue rétrospective*, t. VI. Il pouvait rester quelque hésitation au sujet de la première, attribuée généralement jusqu'ici au baron d'Holbach; mais une découverte récente de M. A. P.-Malassis a résolu définitivement la question.

Dans une brochure qu'il a publiée récemment[1], M. Malassis a raconté la bonne fortune — ces bonnes fortunes n'arrivent pas à tous ceux qui les cherchent, mais seulement à ceux qui les méritent — qui l'a mis en possession d'un recueil formé par Rousseau, pour sa bibliothèque, des brochures de ses amis d'alors et de lui-même sur la querelle des Bouffons. Or, les trois pièces mentionnées ci-dessus se trouvent dans ce recueil, et à chacune d'elles Rousseau a ajouté, de sa main, au titre: *Par M. Diderot.* Il est impossible de ne pas tenir compte du témoignage, absolument désintéressé, d'un homme qui ne soupçonnait pas encore, en 1753, qu'il allait, quelques années plus tard, changer et d'opinions (même d'opinions musicales) et d'amis.

L'attribution au baron d'Holbach est de Barbier, c'est-à-dire qu'elle n'a paru que plus d'un demi-siècle après la publication de la brochure. Pour tout ce qui concernait les faits et gestes de la société d'Holbach, Barbier était bien informé, et, à défaut de l'affirmation de Rousseau, la sienne aurait une valeur exceptionnelle. C'est en effet de Naigeon que Barbier tenait ses renseignements; mais, en 1753, Naigeon, né en 1738, était trop jeune. Il n'a pu voir les choses de près que beaucoup plus tard, et celle-ci étant dans les infiniment petites, il a pu négliger de s'en expliquer avec Diderot ou d'Holbach, et, à l'inspection seule de la pièce, déclarer qu'elle n'était pas du premier.

On n'y reconnaîtra pas, en effet, la marque que Diderot met d'habitude à tout ce qu'il touche. On n'y trouvera cependant rien non plus

1. *La querelle des Bouffons*, Paris, Baur; in-8° de 24 p., tiré à 100 exempl.

qui empêche de croire qu'il ait participé à cette facétie en style de procureur. Nous pencherions à croire que l'*Arrêt rendu* s'est fait en soupant, après l'Opéra, et que Grimm et d'Holbach, les plus intéressés à se défendre, comme *Allemands*, persiflés pour leur prétention d'avoir retrouvé le bon goût qui s'était perdu un soir sur la place du Palais-Royal, ont appelé à la rescousse les *géomètres* Diderot et d'Alembert, déclarés incompétents en musique pour cause de compétence en mathématiques, et que de cette coalition est sorti le plan d'un opuscule sans prétention que personne n'aurait voulu signer, quand même c'eût été la mode, à ce moment, de signer ces choses-là; que Diderot, ainsi qu'il l'a fait tant d'autres fois, l'a rédigé précipitamment comme secrétaire plutôt que comme auteur, l'a porté à l'imprimerie et lancé dans le public sans plus s'en inquiéter jamais.

Au moment où parut cet *Arrêt*, une autre brochure : *Déclaration du public au sujet des contestations qui se sont élevées sur la musique*, le jugeait ainsi :

« L'auteur nous a caché son nom, mais nous avons reconnu :

« 1° Au dispositif de son Arrêt, que c'est au moins un clerc de procureur ;

« 2° A l'article IX, qu'il est très-savant dans la grammaire ;

« 3° Aux termes offensants avec lesquels il repousse les politesses du second écrivain (l'auteur de la *Lettre du Coin du Roi*), qu'il n'a jamais été à cet *amphithéâtre* dont il veut être l'organe;

« 4° A certains tours de critique surannés, qu'il a de cet esprit que tout le monde sait par cœur;

« 5° Aux phrases qui terminent les articles de son Arrêt, qu'il aurait bien envie de faire des épigrammes.

« Nous n'avons pas eu la force de pousser plus loin cet examen; mais ayant voulu recueillir ce qu'il y a d'amusant ou de solide dans cet écrit, nous n'y avons rien trouvé. »

On nous dispensera d'entrer plus avant dans cette histoire de la querelle des deux musiques et dans l'examen de la valeur des opinions des membres du Coin de la Reine; nous ne rappellerons même pas l'aveu de Grétry (v. t. V, p. 459, note), qui prouve au moins que Diderot était parfois bon à consulter; mais avant de terminer, nous croyons devoir placer ici une inscription-épigramme rappelée ainsi dans la *Correspondance* de Grimm, 15 août 1753 :

« INSCRIPTION *pour la nouvelle toile qu'on suppose qu'on doit faire au théâtre de l'Opéra :*

HIC MARSYAS APOLLINEM

« Cette inscription est de M. Diderot. On l'a mise depuis en ces vers :

> « O Pergolèse inimitable,
> Quand notre orchestre impitoyable,
> T'immole sous son violon,
> Je crois qu'au rebours de la fable,
> Marsyas écorche Apollon. »

Rousseau, dans sa *Lettre d'un Symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre,* a rapporté ces mêmes vers comme ayant été trouvés par ledit symphoniste dans la poche d'un « faux frère ». Il n'y a qu'une variante au troisième vers, que Rousseau écrit :

> Te fait crier sous son lourd violon.

C'est par cette épigramme que Diderot a clos, pour sa part, le débat entre les deux Coins.

ARRÊT RENDU
A L'AMPHITHÉATRE DE L'OPÉRA

SUR

LA PLAINTE DU MILIEU DU PARTERRE

INTERVENANT

DANS LA QUERELLE DES DEUX COINS

1753

Nous commissaires nommés et constitués juges du différend qui s'est élevé entre le *Coin du côté du roi* et le *Coin du côté de la reine :* ouï la plainte du *Milieu* du parterre; ouï l'avocat du Coin du roi; le reconnaissant et l'admettant pour tel, malgré son extrême jeunesse et l'immaturité de jugement dont son plaidoyer fait foi; le Coin du côté de la reine ne comparaissant ni en personne, ni par procuration, et partant jugé par contumace; après avoir mûrement réfléchi, examiné, pondéré et repondéré le pour et le contre de cette affaire importante; avons rendu et prononcé, rendons et prononçons du tribunal sublime, où nous sommes assis, le présent arrêt définitif entre les deux Coins ; avons enjoint et ordonné, enjoignons et ordonnons que cet arrêt soit publié et affiché aux portes de l'Opéra, et en outre distribué et vendu par le portier qui a distribué et vendu la Réponse du Coin du roi; à raison de trois sols le rôle, monnaie courante; le tout au profit dudit portier, les frais de l'impression prélevés.

I.

Le Coin du côté de la reine n'ayant ni parlé, ni comparu, et Nous ayant instruit la contumace, demandons d'abord au jeune avocat pourquoi il a nommé son plaidoyer *Une Réponse du*

Coin du roi au Coin de la reine; lui apprenons qu'on ne peut pas répondre à qui n'a point parlé, et lui conseillons, en attendant ses raisons, de ne jamais répondre à l'avenir, ni de bouche ni par écrit, quand on ne lui parlera pas.

II.

Approuvons dans le jeune homme d'avoir suivi l'usage de ses confrères, en commençant son plaidoyer par une sentence d'un auteur moderne; mais comme il serait possible qu'il n'y eût pas d'autre différence entre *les titres qu'on a et les titres qu'on prend*, sinon qu'on a ceux-là et qu'on prend ceux-ci, lui enjoignons d'indiquer les autres différences qu'il y trouve, et lui accordons, pour l'indication d'icelles, le terme de deux mois.

III.

Condamnons hautement l'impiété avec laquelle le jeune téméraire a parlé des Prophéties[1]; la lui reprochons publiquement, et lui renvoyons ses propres paroles, savoir, *qu'on est impie sans principes, pour faire croire qu'on a la tête forte*. Dans quel temps en effet a-t-il osé attaquer l'inspiration du petit prophète? dans le temps que les arrêts de la voix qui a parlé s'accomplissent de plus en plus, que l'œuvre d'iniquité se consomme, et qu'il est évident, même pour les enfants, que la mission du serviteur Manelli[2] sera aussi infructueuse que les précédentes, et que les malheurs prédits vont tomber sur nos têtes. Partant, l'admonestons charitablement de se repentir dans le fond de son âme, d'écouter le cri de sa conscience timorée, et de se rétracter, tandis qu'il est en santé. Enjoignons en outre à notre procureur général d'écrire de par le parterre de l'Opéra, aux RR. PP. jésuites de l'Université de Prague pour

1. C'est-à-dire de la brochure de Grimm : *Le Petit Prophète de Boehmischbroda* et celle de l'anonyme qui y avait répondu en prenant le nom de directeur de l'Opéra comique : *Le Grand Prophète Monet*. Le *Petit Prophète*, qui était beaucoup plus spirituel que le *Grand Prophète*, a été aussi plus souvent réimprimé. On peut le lire, si l'on n'en a point une édition du temps, dans le quinzième volume de la *Correspondance* de Grimm, édition Taschereau.

2. L'un des chanteurs italiens. Ce terme de serviteur est pris du *Petit Prophète*.

que par eux soit constatée l'authenticité du petit prophète de Boehmischbroda.

IV.

Louons publiquement l'ingénieux parallèle du jeune avocat entre *Armide* et la *Dona Superba*, et lui enjoignons de faire (et ce dans l'espace de deux mois) le parallèle du *Médecin malgré lui* et de *Polyeucte*, et en outre celui de *Pourceaugnac* avec *Athalie*; le tout afin de prouver que les farces de Molière sont mauvaises, parce que les tragédies de Corneille et de Racine sont bonnes.

V.

Enjoignons au jeune avocat d'attendre la maturité de son jugement, qui ne manquera pas de venir avec l'âge, avant que de hasarder des décisions. Lui conseillons de ne prendre que les causes qu'il entendra, au moyen de quoi il ne se verra jamais surchargé d'affaires. Partant, tenons ce qu'il a avancé sur les musiques française et italienne, pour *non dit* et *non écrit*. Défendons en outre au Coin de la reine de molester en aucune façon le Coin du roi par des reproches d'ignorance auxquels la partie musicale du plaidoyer du jeune avocat a maladroitement exposé ledit Coin du roi.

VI.

Réitérons le même conseil au jeune avocat à l'égard de ce qu'il dit sur le merveilleux, et lui remontrons que ce n'est pas le tonnerre qui produit le grand effet de la scène de *Thétis et Pélée*, prédisant au jeune homme que, quand l'âge aura mûri son jugement et l'aura rendu capable de réflexion, il trouvera que l'effet de cette scène vient de la situation intéressante que le poëte a trouvée, à laquelle le bruit du tonnerre n'ajoute rien, attendu que l'arrivée d'un rival redoutable par sa puissance et par sa jalousie aurait produit le même effet sans éclairs et sans tonnerre, et épargné en outre à la pauvre Académie de musique les journées du manœuvre qui le fait gronder. Enjoignons aux quidams qui osent proscrire le *merveilleux*, de

quelque Coin qu'ils soient, de plaider leur cause en forme et d'alléguer leurs griefs contre ledit *merveilleux*, et ce dans l'espace de deux mois.

VII.

Enjoignons au jeune avocat de déclarer par quelle raison il prend le sylphe pour une espèce de directeur, et de publier le bien que ledit sylphe *a fait à son âme*; attendu qu'on doit taire le mal, et publier le bien, suivant le précepte du sage.

VIII.

Louons le jeune homme publiquement de la curiosité qu'il a eue de se glisser dans le Coin du côté de la reine, attendu que la curiosité est pour la jeunesse un moyen de s'instruire; partant, enjoignons au jeune homme d'être toujours curieux.

IX.

Applaudissons à l'imagination surprenante du jeune avocat, d'avoir trouvé, lui tout seul, le dialogue entre lui jeune homme et un Allemand du Coin de la reine. Défendons expressément à nos Bouffons de revendiquer ledit dialogue comme leur appartenant, et le jugeons en entier de l'invention du jeune avocat. Mais après avoir loué le neuf et le fin de la plaisanterie du jeune homme, lui rappelons l'axiome d'un auteur moderne : savoir que ce n'est pas tout d'être plaisant bon ou mauvais, qu'il faut encore être poli. Partant, lui conseillons amicalement de parler avec plus de circonspection des gens de mérite que l'immaturité de son âge et de son jugement l'empêcheront de connaître ; lui enjoignons principalement d'apprendre le français, avant que de le faire parler aux Allemands; et pour l'aider à y parvenir, lui observons : *primo*, qu'on ne peut pas dire des prophéties *cet homme-là*, attendu que la prophétie n'est pas un homme ; *item*, que quand les habitants du Coin de la reine lui répètent sans cesse que cela est misérable, il faut *leur* dire et non pas *lui* dire tout ce qu'il jugera à propos; lui conseillons en outre de recourir à son dictionnaire français pour y lire que *sentinelle*

est un substantif féminin, et de porter une autre fois ses plaidoyers à l'Allemand qu'il fait parler, pour qu'il en corrige les solécismes.

X.

Enjoignons à notre procureur général de se transporter au collége de ... et de réprimander le professeur sous lequel le jeune homme a fait sa rhétorique, du peu de liaison, d'ordre et de justesse qui règne dans ses idées; afin que ce professeur modère dans ses écoliers la fureur des métaphores, et fasse châtier sévèrement ceux à qui il arrivera d'en faire de contradictoires sur un même sujet, comme *de se transporter dans une république, et d'y voir des despotes détrônés.* Il est du bon ordre d'empêcher que la jeunesse ne s'accoutume au galimatias.

XI.

Recommandons au jeune avocat de noter sur ses tablettes ce que dit un philosophe de nos jours des succès passagers et tumultueux (*Essai sur la Société des grands et des gens de lettres*); lui enjoignons de demander pardon à l'auteur de *Titon et l'Aurore*[1], des éloges maladroits qu'il a donnés à son opéra. Défendons au Coin du côté de la reine de se prévaloir des susdits éloges maladroits; et enjoignons à ce Coin de reconnaître en tout ceci l'innocence du Coin du roi, et de respecter dans la décrépitude de *Titon*, l'auteur du *Venite exultemus*. Recommandons au jeune avocat, selon le précepte du susdit philosophe, *d'apprendre l'art d'écouter quand l'âge aura formé son oreille*; et lui conseillons de se demander sérieusement à lui-même s'il peut se promettre de comprendre un jour ce que c'est que peinture en musique; et dans le cas de l'affirmatif, lui conseillons d'étudier les œuvres du serviteur Rameau, et surtout *Naïs, Zaïs* et *Zoroastre*, pour savoir comment on s'y prend pour peindre le *Matin*, annoncer *des Esprits de feu*, etc. Enjoignons en outre à l'auteur des *Amours de Tempé* de prêter les airs de violon qu'il peut avoir de reste à l'auteur de *Titon*

1. L'auteur de la musique de cet opéra, pour le succès duquel la Cour fit les plus grands efforts, était Mondonville, celui des paroles était l'abbé de La Marre.

et l'Aurore, le tout pour étoffer et réchauffer un peu ledit *Titon* sur ses vieux jours. Conseillons à Éole de poser sa masse de bedeau pendant l'exécution du chœur des Vents, afin d'avoir les bras libres, le tout pour le plus grand effet de ce chœur fameux qui n'en a fait aucun jusqu'à ce jour. Ordonnons au jeune homme d'expliquer dans l'espace de deux mois ce que c'est qu'*un chœur bienséant*. Trouvons avec le jeune homme le monologue du troisième acte un morceau de génie; observons seulement que c'est dommage qu'on s'y soit proposé d'imiter la voix du vieux bonhomme qui ne lui ressemble nullement, et non les bêlements monotones d'un troupeau de chèvres, qu'il aurait admirablement rendus. Accordons au jeune homme que le *duo* est agréable, mais non qu'il soit dans un genre neuf; partant, l'admonestons d'être à l'avenir plus exact dans ses expressions. Déclarons en outre que nous n'avons trouvé de vraiment neuf dans cet opéra que les habits des acteurs.

XII.

Soupçonnons le jeune avocat d'être auteur des paroles de *Titon et l'Aurore*; et pour justifier ce soupçon, observons que le jeune homme, après avoir fait un éloge magnifique des poëmes des Bouffons, n'a rien dit du poëme de *Titon et l'Aurore,* qui les vaut bien tous. Partant, louons sa modestie, et l'encourageons à continuer de nous donner de tels poëmes.

XIII.

Renvoyons le jeune homme, du Coin de la reine, où il est déplacé, à quelque professeur de l'Université, pour prendre dans son école un ou deux grains de logique, si moyen il y a, et se convaincre par les règles du syllogisme que, quand même on pourrait trouver des gens pour doubler M. Manelli, il ne serait pas plus certain pour cela que *Titon et l'Aurore* pût soutenir les doubles.

XIV.

Laissons à M. le prévôt des marchands à reconnaître l'éloge que le jeune avocat a su lui glisser finement. Reprochons au

jeune homme son penchant à la flatterie; et faisons observer au Coin du roi qu'il n'est pas honnête de chercher à triompher sur le Coin opposé par des éloges bassement prodigués aux chefs de l'Académie royale de musique. Observons la même lâcheté dans la *Lettre à une dame d'un certain âge*, dont l'auteur, membre sans doute du Coin du roi, a prétendu, par adulation pure, qu'il fallait appeler les petits violons, *grands*. Partant, louons le Coin du côté de la reine de ce qu'il ne loue ou ne blâme que la bonne ou mauvaise musique, que la bonne ou mauvaise poésie, et quelquefois les jambes des danseuses.

XV.

Prescrivons au jeune avocat l'espace de deux mois pour produire les raisons qu'il a eues d'allonger sa prétendue réponse de l'épisode de l'abbé de la Marre. Lui reprochons son imprudence de faire imprimer ses meilleurs contes, comme celui *de la* et non *du* sentinelle; partant, de se priver de la ressource à la mode de les conter et répéter sans cesse en société. Revendiquons en outre sur la production du jeune homme le droit inaliénable de prolixité, pour notre présent arrêt, et pour tous nos arrêts à venir, attendu que nous sommes payés pour être longs.

XVI.

Item, sur les remontrances qui nous ont été faites par des personnes sages et bien informées, que les jeunes gens étaient sujets dans ce temps-ci à s'arroger des productions sur lesquelles on ne les avait pas seulement consultés, défendons au jeune avocat, sous telles peines qu'il conviendra, de se faire honneur de l'*Avis au public*[1], sans avoir avant tout fourni la preuve que ce morceau singulier lui appartient en propre, et non à quelqu'un de ses amis. Ordonnons aux deux Allemands de rendre compte dans l'espace de deux mois de ce qu'ils ont trouvé sur la place du Palais-Royal[2]. Enjoignons au jeune homme de dire la

1. Autre brochure sur le même sujet.

2. Nous avons dit dans notre notice qu'il s'agissait du *goût* qui, selon le *Petit Prophète*, avait été perdu un soir sur cette place, où se trouvait alors le théâtre de l'Opéra. Les deux Allemands sont Grimm et d'Holbach.

raison pour laquelle le goût s'est perdu plutôt dans cette place que dans une autre. Lui ordonnons en outre de le chercher avec les deux Allemands, à la condition de partager ensemble ce qu'ils auront trouvé; et pour favoriser le jeune avocat du Coin du roi, autant qu'il est en notre pouvoir, enjoignons à quiconque aura le bonheur de découvrir la clef des phrases suivantes, qui s'est égarée : « ... C'est une pièce de crédit dont on ne pourrait trouver la monnaie... On voit des femmes froides qui se mettent au jeu sans avoir de dépense à faire... Ils sont priés de le rendre, lorsqu'on leur aura demandé compte de ce qu'ils ont cru trouver », de remettre sans différer ladite clef au jeune auteur de ces jolies phrases. Exhortons ce jeune avocat, une fois pour toutes, de corriger son style avec soin et de parler français, si moyen il y a; l'admonestant, en outre, de purger son âme préférablement à son style, de reconnaître la vérité de ce qui a été prédit, dans les prodiges qui s'opèrent sous nos yeux; et de confesser que la voix qui a annoncé la mission du serviteur Manelli comme un miracle fort étrange, pourrait bien, par un miracle plus étrange encore, avoir fait trouver le goût de la musique par deux Allemands; le tout selon la profondeur de ses décrets, pour la satisfaction de sa justice, et pour l'humiliation de son peuple. Livrons et remettons au surplus le jeune avocat entre les mains de son directeur, et laissons à icelui le soin de lui prescrire les pénitences et les macérations qu'il jugera nécessaires pour expier la comparaison scandaleuse de Guerrieri avec Mlle Labathe.

XVII.

Ordonnons au Coin du côté de la reine de députer vers M. Francœur, inspecteur de l'Académie royale de musique, pour le remercier des soins qu'il s'est donnés aux représentations de *la Gouvernante*, et exhortons ceux de l'orchestre qui méritent notre attention de seconder le zèle d'un de leurs chefs par leur bonne volonté, et de se souvenir que l'exécution de cette musique ne peut que leur faire de l'honneur, et former insensiblement le goût de ceux d'entre eux qui ont du talent.

XVIII.

Et pour conclure et prononcer définitivement dans cette affaire, ordonnons au Coin du roi de déguerpir, dans l'espace de vingt-quatre heures, du Coin de la reine ; remettons en possession d'icelui- ses anciens habitants; attestons le fait avancé par le jeune avocat, savoir qu'on a vu dans ces derniers temps lesdits habitants tristes et dispersés; et les avons trouvés très-bien comparés au peuple juif, après la ruine de Jérusalem; quant au *Colloque entre le jeune homme et l'habitant du Coin*, c'est une calomnie misérable; la déclarons telle; et partant, louons le jeune homme dans ce qu'il a bien dit, et le blâmons dans ce qu'il a mal dit. Mettons, pour le restant, les deux Coins hors de Cour; tenons leur affaire pour discutée, terminée et finie; les condamnons au silence, le Coin du côté de la reine, pour n'avoir pas parlé, et le Coin du côté du roi, pour avoir parlé; leur enjoignons de se tenir tranquilles, chacun de son côté, d'applaudir et de siffler, suivant que bon leur semblera; et ordonnons au père de *Titon et l'Aurore* de se cacher moins visiblement, afin que le tout se passe dorénavant sans cabales, sans bruit et sans poussière.

AU PETIT

PROPHÈTE DE BOEHMISCHBRODA

AU GRAND

PROPHÈTE MONET

A TOUS CEUX QUI LES ONT PRÉCÉDÉS ET SUIVIS
ET A TOUS CEUX QUI LES SUIVRONT

SALUT

1753

Semper ego auditor tantum?

J'ai lu, messieurs, tous vos petits écrits, et la seule chose qu'ils m'auraient apprise, si je l'avais ignorée, c'est que vous avez beaucoup d'esprit et beaucoup plus de méchanceté. Ce jugement vous paraîtra sévère, j'en suis sûr; mais je le suis bien davantage que vous n'en serez point offensés. Ne vous accordé-je pas le titre important pour votre vanité, le titre par excellence, le titre que rien ne remplace et qui supplée à tout, l'unique qualité dont il me semble que vous vous souciiez! Mais après vous avoir laissé faire les *beaux esprits* et les *inspirés* tant qu'il vous a plu, pourrait-on vous inviter à descendre de la sublimité du bon mot et à vous abaisser jusqu'au niveau du sens commun.

Nous avons reçu de vous toutes les instructions, toute la lumière qu'il était possible de tirer de l'ironie et même de l'invective. Vous nous avez suggéré des règles fort utiles sur la manière dont il convient aux gens de lettres de se traiter, sur le respect qu'ils se doivent et dont ils ont raison de donner l'exemple aux gens du monde, et sur le rôle indécent qu'ils joueraient si, semblables aux animaux féroces que les anciens

exposaient dans leurs amphithéâtres, ils s'entre-déchiraient impitoyablement pour servir de passe-temps et de risée à ceux qu'ils devraient instruire, ou peut-être mépriser. Mais ces règles ne font rien à l'état de la question présente.

Il s'agissait de savoir quelle est des musiques italienne et française celle qui l'emporte par la force, la vérité, la variété, les ressources, l'intelligence, etc., et depuis deux mois que vous vous piquotez, de quoi s'agit-il encore? De la même chose. Continuez, messieurs, sur ce ton pendant deux ans, pendant dix : les *oisifs* auront beaucoup ri, vous vous en détesterez infiniment davantage, et la vérité n'en aura pas avancé d'un pas.

Je sais que des espèces d'écrivains qui n'ont ni philosophie dans l'esprit, ni connaissance de la musique, tels qu'il y en a malheureusement plusieurs parmi vous, ne feraient jamais rien pour elle. Mais n'y a-t-il pas assez longtemps que ceux qui ne valent rien du tout et ceux qui valent infiniment sont à peu près sur la même ligne? Jusques à quand faudra-t-il que dure l'honneur usurpé des uns, la sorte de dégradation des autres et le ridicule d'une querelle ménagée si maladroitement, qu'il y a tout à perdre pour les raisonneurs, et tout à gagner pour de *méchants petits plaisants?*

Que les insectes cachés dans la poussière soient enfin dispersés par un combat plus sérieux, et ne soient aperçus dans la suite qu'aux efforts qu'ils feront peut-être encore pour piquer les pieds des lutteurs. Songez que ce n'est ni à l'aiguillon, ni au bourdonnement, mais à l'ouvrage, qu'on reconnaîtra parmi vous qui sont les guêpes et qui sont les abeilles. Je m'adresserai donc à celles-ci, de quelque Coin qu'elles soient, et je leur dirai : *Voulez-vous qu'on vous distingue? faites du miel.*

Si vous n'attendiez que l'occasion, je vous la présente. Voici deux grands morceaux; l'un est français, l'autre est italien : tous deux sont dans le genre tragique. La musique du morceau français est du *divin Lulli;* la musique du morceau italien n'est ni de l'*Attilla,* ni du *Porpora,* ni de *Rinaldo,* ni de *Leo,* ni de *Buranelli,* ni de *Vinci,* ni du *divin Pergolèse.* L'un comprend les trois dernières scènes du second acte de l'opéra d'*Armide : Plus j'observe ces lieux et plus je les admire... Au temps heureux où l'on sait plaire...* avec le fameux monologue *Enfin il est en ma puissance...* L'autre est composé du même nombre

de scènes. Les scènes sont belles et dignes, j'ose le dire, d'entrer en comparaison avec ce que nous avons de plus vigoureux et de plus pathétique. Elles se suivent, et la première est connue par ces mots : *Solitudini amene, ombre gradite, qui per pochi momenti lusingate pietose i miei tormenti...* Les situations des héroïnes sont aussi semblables dans ces deux morceaux qu'il est possible de le désirer. Celui d'*Armide* commence par le sommeil de *Renaud;* celui de *Nitocris* par le sommeil de *Sésostris. Armide* a à punir la défaite de ses guerriers, la perte de ses captifs et le mépris de ses charmes. *Nitocris* a à venger la mort d'un fils et d'un époux. Toutes les deux ont le poignard levé et n'ont qu'un coup à frapper pour faire passer leur ennemi du sommeil au trépas; et il s'élève dans le cœur de l'une et de l'autre un combat violent de différentes passions opposées, au milieu duquel le poignard leur tombe de la main.

L'opéra d'*Armide* est le chef-d'œuvre de Lulli, et le monologue d'Armide est le chef-d'œuvre de cet opéra. Les défenseurs de la musique française seront, je l'espère, très-satisfaits de mon choix; cependant, ou j'ai mal compris les enthousiastes de la musique italienne, ou ils auront fait un pas en arrière s'ils ne nous démontrent que les scènes d'*Armide* ne sont en comparaison de celles de *Nitocris* qu'une psalmodie languissante, qu'une mélodie sans feu, sans âme, sans force et sans génie; que le musicien de la France doit tout à son poëte, qu'au contraire le poëte de l'Italie doit tout à son musicien.

Courage, messieurs les ultramontains, *picciol giro, mà largo campo al valor vostro;* ramassez toutes vos forces; comparez un tout à l'autre, des parties semblables à des parties semblables; suivez ces morceaux mesure à mesure, temps à temps, note à note, s'il le faut. Et vous, mes compatriotes, prenez garde. N'allez pas dire que la musique d'*Armide* est la meilleure qu'on puisse composer sur des paroles françaises. Loin de défendre notre mélodie dans ce retranchement, ce serait abandonner notre langue. Il faut s'attacher ici rigoureusement aux sons. Il ne s'agit pas de commettre Quinault avec le Métastase. Les transfuges du parti français ne sont déjà que trop persuadés que ce Quinault est leur ennemi le plus redoutable. Il s'agit d'opposer *Lulli* à *Terradellas, Lulli,* le *grand Lulli,* et cela dans l'endroit où son rival même, le jaloux *Rameau,* l'a trouvé

sublime. Peut-être le morceau de *Nitocris* n'a-t-il pas, comme celui d'*Armide*, le suffrage des premiers maîtres d'une nation: mais n'importe, je connais les défenseurs de la musique italienne, ils se croiront assez forts pour négliger ce désavantage.

Si le défi est accepté d'un côté avec la même franchise qu'il est proposé de l'autre, j'espère que bientôt la face du combat changera, que les raisons succéderont aux personnalités, le sens commun à l'épigramme, et la lumière aux *prophéties*. C'est alors que le *public*, devant qui les titres auront été comparés sans indulgence et sans partialité, pourra *décider* avec connaissance et sans injustice.

Si du milieu du parterre, d'où j'élève ma voix, j'étais assez heureux pour être écouté des deux Coins et que la dispute s'engageât avec les armes que je propose, peut-être y prendrais-je quelque part[1]. Je communiquerais sans vanité et sans prétention ce que je puis avoir de connaissance de la langue italienne, de la mienne, de la musique et des beaux-arts. Je dirais ma pensée quand je la croirais juste, tout prêt à rendre grâce à celui qui me démontrerait qu'elle ne l'est pas. Eh! qu'avons-nous de mieux à faire que de chercher la vérité et que d'aimer celui qui nous l'enseigne? S'il a de la dureté dans le caractère, comme il arrive quelquefois, pardonnons-lui ce défaut quand il nous en dédommagera par des observations sensées et par des vues profondes. La nature ne nous présente la plus belle des fleurs qu'environnée d'épines, et le plus délicieux des fruits qu'hérissé de feuilles aiguës. Ceci est une leçon que je me fais d'avance à moi-même, afin que si quelqu'un se croit offensé par cet écrit et me répond avec aigreur, rien ne m'empêche de profiter de ses raisons.

Au reste, messieurs, vos brochures étant toutes anonymes, j'ai parlé jusqu'à présent sans avoir personne en vue. Pour inviter à se taire, s'il est possible, ceux d'entre vous qui ignorent les deux langues et qui ont à peine une teinture de musique, il n'était pas nécessaire que je m'exposasse à commettre la double

1. Ceci semblerait donner quelque force à notre opinion que Diderot n'a été que le rédacteur et non l'auteur du précédent pamphlet. Tout ce qui suit est bien plus dans le ton qu'il affectionnait.

injustice d'attribuer à quelqu'un en particulier un ouvrage qu'il rougirait peut-être d'avoir fait, ou de lui en ôter un dont il se félicite sans doute d'être l'auteur. Je n'ai qu'un but, et j'y aurai atteint si, par hasard, cette mauvaise lettre occasionnait un bon ouvrage.

Je suis, etc.

MESSIEURS,

Votre, etc.

A Paris, ce 21 février 1753.

LES

TROIS CHAPITRES

OU

LA VISION DE LA NUIT DU MARDI-GRAS AU MERCREDI DES CENDRES

1753

CHAPITRE PREMIER.

I. Et la nuit du mardi-gras au mercredi des Cendres, j'eus une vision. Je fus transporté en esprit dans le faubourg de Wischerade ; je vis le Petit Prophète de Boehmischbroda[1], j'entendis la voix qui lui parlait pour la seconde fois et la voix était véhémente, et celle du Petit Prophète aussi, et il se faisait un grand bruit dans son grenier. J'y entrai, et je vis le Petit Prophète. Il brûlait l'huile de la navette et il était triste comme s'il eût fait de la philosophie; il avait la tête plus basse encore qu'il ne la porte naturellement; la douleur était peinte sur son visage, et le désespoir était dans ses yeux. Il avait été à la Redoute de Prague, où il avait joué du violon pour gagner de quoi manger son pain et boire son eau ; il avait joué d'autres menuets que les siens, il avait entendu crier : « Oh ! les beaux menuets ! oh ! qu'ils sont beaux ! » Son cœur avait été déchiré par la louange qui n'était pas pour lui, et il s'était retiré dans son grenier pour y pleurer en liberté.

II. Et quand il avait été libre dans son grenier, ses yeux s'étaient remplis de larmes, et il s'était écrié dans l'amertume de sa douleur :

« Pourquoi la voix m'a-t-elle envoyé? pourquoi m'a-t-elle envoyé?

1. Il faut absolument se reporter à la brochure de Grimm, si l'on veut comprendre toutes les allusions qui vont suivre.

« O voix, dis-moi, qu'avais-je fait avant que de naître? et pourquoi m'as-tu frappé si durement?

« Où finirai-je? où me cacherai-je dans la confusion dont tu m'as couvert?

« Je te conjure de retirer mon âme de mon corps, parce que la mort me sera meilleure que la vie. Exauce-moi, exauce-moi. »

Et la voix lui répondit : « Crois-tu, mon fils, que ta douleur soit raisonnable. » Et il répondit à la voix : « Je le crois, et je souhaite de mourir, parce que la mort me sera meilleure que la vie. Exauce-moi, exauce-moi. »

III. Et il recommença incontinent à se désespérer davantage; son esprit se troubla, et dans le trouble de son esprit il prit son violon et il le brisa contre la terre; il prit les papiers de musique qui couvraient sa table, et il les déchira; il prit l'archet dont la tige était d'ébène et le bec d'ivoire, qu'il avait reçu des mains de son père, lorsqu'il était allé à la Redoute pour la première fois, et qu'il devait laisser en mourant à son fils, et il le rompit sur son genou.

Il rompit son archet et il jura : « Parce que je ne rentrerai plus dans la grande ville, parce que je ne verrai plus la chose qui fait faire de mauvais menuets à ceux qui l'ont vue », mais il en devait être autrement.

IV. Car à l'instant la voix l'appela par son nom, et lui dit : « Tu te trompes, mon fils Jean Népomucénus, tu te trompes; tu iras, car je veux que tu ailles, car on joue le *Devin du village*, et souviens-toi qu'avant qu'il soit achevé, *trois fois tu regretteras ton archet et ton violon.* » Et le Petit Prophète répondit à la voix : « Tu te trompes, et tu te trompes, car je n'irai point, encore qu'on joue le *Devin du village*; et qu'ai-je à faire du *Devin du village?* Et pourquoi regretterai-je mon archet et mon violon? L'enseigne du *Violon Rouge* n'a-t-elle plus de renom dans toute la Bohême? Et Joseph-Eustache, mon père, qui m'avait donné l'archet à tige d'ébène et à bec d'ivoire, me laissera-t-il manquer d'archet et de violon quand je pourrai faire de bons menuets. »

Et la voix lui dit encore : « Crois-moi, mon fils Jean Népomucénus, crois-moi, tu iras, car je veux que tu ailles. Tu iras, et ce peuple t'aimera malgré qu'il en ait, et bien que de son

naturel il haïsse ceux qui lui disent la vérité. Tu iras, car c'est chez lui que j'ai résolu de te combler de richesses. Je lui inspirerai de faire pour toi une souscription qui t'ôte de la mémoire tes mauvais menuets. Ce ne sera point une de celles dont j'ai dit dans mon indignation : parce qu'elles ne se rempliront point. Ta souscription se remplira, car je suis le maître, car c'est moi qui tourne les volontés comme il me plaît. Et voici comment la chose arrivera. On ira de maison en maison, on criera : « C'est pour Jean Népomucénus, c'est pour le Petit Pro- « phète de Boehmischbroda, c'est pour lui. » Je toucherai leurs cœurs de compassion, ils ouvriront leurs coffres-forts, et dans huit jours tu seras riche et tu ne sauras que faire de toute ta richesse. »

V. Aussitôt que le Petit Prophète eut entendu ces mots de la voix, il se leva, il redressa sa tête, il devint rouge comme la magicienne, quand elle chante, ses yeux étincelèrent, il enfonça son chapeau et il répondit en faisant des bras :

« O voix, pourquoi insultes-tu à ma misère? Comment suis-je devenu assez vil à tes yeux pour que tu m'aies proposé la souscription? Le talent ne fait-il plus mépriser les trésors, et ne sais-tu pas que j'ai toujours préféré la gloire du bon menuet et les applaudissements de la Redoute à toute la richesse du monde?

« Je jouais du violon encore que mon manteau fût usé; et j'étais content.

« Je faisais de la musique l'hiver, encore que je fusse sans feu; et j'étais content.

« Je n'avais rien de précieux dans mon grenier que le ruban que m'a donné celle que j'appellerai toute ma vie la souveraine de mon âme; et j'étais content.

« Sans leur boutique et sans toi, j'aurais fait les menuets pour le carnaval; on se serait écrié : « Oh! les beaux menuets! « oh! qu'ils sont beaux! » Celle qui n'a l'œil gai et le cœur tendre que pour moi l'aurait entendu, son âme en aurait tressailli de joie; et j'aurais été content. O voix! ô voix! »

Et tandis que le Petit Prophète disait douloureusement : « O voix! ô voix! » il fut saisi par les cheveux, il fut transporté dans les airs, et je l'entendis comme dans un grand éloigne-

ment qui criait : « Non, je n'irai point, non. Retire plutôt mon âme de mon corps, parce que la mort me sera meilleure que la vie, et que les portes de l'enfer me sont moins odieuses que la souscription. »

CHAPITRE II.

I. Et le Petit Prophète se retrouva une seconde fois dans la boutique de leur Opéra, car c'est ainsi qu'on l'appela depuis la première fois qu'il y vint jusqu'à ce jour. Son âme fut dans la détresse, ses yeux se tournèrent sur le Coin, il vit tous les malheurs qui devaient tomber un jour sur le Coin, il n'y vit plus ceux qui disaient le mot et la chose, et il commença sa lamentation ainsi :

« Que sont devenus tous tes habitants? Comment as-tu été changé en une solitude? O Coin, où est ta gloire et ta splendeur? Tes chefs sont errants, tes habitants sont dispersés, tes docteurs sont muets.

« Loges grandes et petites, écoutez ce que je vais annoncer; et vous, portes de l'amphithéâtre, désolez-vous!

« La sainteté du pacte a été foulée aux pieds. Ceux que la voix avait appelés d'au delà des montagnes ont bu les amertumes de l'injustice et de l'ignominie.

« Leurs cœurs se sont flétris, ils ont repris leurs bâtons à leurs mains, ils ont secoué la poussière de leurs pieds, ils se sont éloignés en frappant leur poitrine et en disant : « Malheur, « malheur au peuple injuste qui foule aux pieds la sainteté du « pacte, et qui porte à la bouche de l'innocent la coupe de « l'ignominie. »

« O Coin, ceux que la voix t'avait envoyés d'au delà des montagnes ont été chassés; ton œil les cherche; ton cœur soupire après leurs chants; ils ne sont plus, ils ne sont plus.

« Qu'as-tu fait, ô Coin, pour être châtié de la sorte? tes fautes ont-elles égalé ta tribulation?

« O vous tous qui passez par les escaliers et par les corridors, considérez et voyez. L'étranger s'est emparé du séjour de mes serviteurs. L'onagre a dispersé mes enfants.

« A qui te comparerai-je, Coin malheureux! A quoi dirai-je que tu ressembles? et comment te consolerai-je?

« Tous ceux qui ont passé par les corridors et par les escaliers ont frappé des mains en te voyant. Ils ont sifflé les chefs-d'œuvre que tu chérissais, et ils ont dit en branlant la tête : « Est-ce là cette musique si vantée? sont-ce là ces chants qui « font l'admiration de la terre? »

« Tous tes ennemis ont ouvert la bouche contre toi. Ils ont sifflé, ils ont grincé les dents, et ils ont dit : « Nous les détrui- « rons; voici le jour. Nous l'avons vu. »

« C'est pourquoi mes yeux se rempliront de larmes. O Coin, je pleurerai sur toi nuit et jour, et je dirai à la voix : « Voix, « considère quel est le peuple que tu as livré aux tribulations. »

II. Tandis que le Petit Prophète se lamentait ainsi sur les malheurs qui devaient tomber un jour sur le Coin, il entendit jouer l'ouverture du *Devin du village*, et *il regretta son archet et son violon pour la première fois*, car il eût voulu jouer avec l'orchestre.

La toile se leva; Colette parut; il la reconnut aussitôt pour la bergère aux yeux noirs dont il était écrit au chapitre v de la Prophétie, *qu'elle chantait bien des chants qui n'étaient pas bien*, et encore que pour cette fois le poëte eût dit dans ses vers : *Non, non, Colette n'est point trompeuse*, et qu'il eût dit vrai, cependant le Petit Prophète n'en voulait rien croire.

Colette était dans une grande affliction, des pleurs ne cessaient de couler de ses yeux, elle les recevait sur un coin de son tablier, elle sanglotait, l'orchestre sanglotait avec elle, et le Petit Prophète lui disait : « Colette, ma mie, pourquoi pleures-tu tant? Dis-moi ta peine, afin que je te console si je puis. »

Colette ne répondait ni à lui ni à son voisin, ni à moi ni à mon voisin, elle se désolait vis-à-vis d'elle-même de ce qu'elle était délaissée par Colin, et le Petit Prophète disait à part lui : « Colin est un bon garçon, il n'en faut pas douter puisqu'il est aimé de Colette; pourquoi donc l'a-t-il délaissée, elle qui est si gentille?... Ah! je vois... c'est ce panier qui lui a mis martel en tête... Colin est un garçon de jugement qui a pensé mal d'une Colette en panier, il n'en veut plus, et je trouve qu'il a raison. »

Quand l'orchestre se fut bien désolé et Colette avec lui, elle

jura qu'elle haïrait Colin à son tour; et quand elle eut juré de le haïr, elle voulait l'aimer, et puis elle ne le voulait plus, et puis elle ne savait plus ce qu'elle voulait; et le Petit Prophète vit que Colette était fort amoureuse de Colin, il comprit cela clairement quoique Colette assurât le contraire; il s'aperçut encore qu'il n'en était pas cette fois comme la première; que le récitatif était autre chose que les airs; il distingua très-bien l'un de l'autre, parce que le musicien les avait distingués et il en fut tout surpris.

III. Alors le Devin que Colette était venue consulter parut. Le Petit Prophète le prit pour une contre-épreuve d'un démon de grand Opéra, car il était tout rouge, et il lui cria : « Monsieur le Devin, garde-toi de venir dans la forêt de Boehmischbroda, car le procureur fiscal pourrait bien te faire griller pour t'apprendre à t'habiller autrement. »

Colette se mit à compter son argent et l'orchestre avec elle; elle craignait d'approcher du Devin, et l'orchestre peignait sa crainte; cependant elle s'enhardit, elle présenta son argent au Devin, et le Devin lui apprit ce que tout le village savait, excepté Colette, que Colin l'avait délaissée pour la dame du village, parce qu'il aimait à être brave. Colette fut piquée, et elle chanta une chanson qui disait qu'elle ne s'en était pas laissé conter par les galants de la ville, parce qu'elle avait mieux aimé n'avoir ni rubans ni dentelles et être toute à son Colin; et le Petit Prophète lui dit : « C'est bien fait à toi, Colette, ma mie, c'est bien fait; voilà comme je t'aime, et si une autre qui pense comme toi n'était pas la souveraine de mon âme, tu la serais tout sur-le-champ. »

Le Devin réprimanda Colette d'avoir montré trop d'amour à son berger; il lui conseilla de faire un peu la renchérie pour le ramener et le rendre constant, et il lui donna cet avis sur un air et dans un chant si bien fait et si beau que le Petit Prophète *regretta son archet et son violon pour la seconde fois*, car il l'aurait mieux joué qu'il ne l'était par l'orchestre et il vit que le musicien savait faire des accompagnements et non du bruit.

IV. Tandis que Colette était allée s'attifer comme le Devin l'en avait avisée, Colin arriva et le Petit Prophète dit : « Ah! c'est celui

qu'ils appellent le Dieu du chant[1]; tant mieux, je suis bien aise qu'il soit le Colin de ma Colette... Bonjour, Colin, puisque c'est toi, bonjour. Approche, mon ami; va, je te promets de faire ta paix... J'aime Colin, j'aime Colette, parce qu'ils chantent bien tous deux... Je dirai son fait à Colin, je prierai Colette de lui pardonner, et puis ils chanteront pour moi tant que je voudrai. »

Colin dit au Devin qu'il ne voulait plus aimer que Colette; le Petit Prophète lui dit : « Tu feras bien. » Le Devin lui dit qu'il était trop tard et qu'il n'y avait plus de Colette pour lui; et le Petit Prophète allait lui dire que le Devin mentait et qu'il était toujours aimé de Colette, car il craignait que le mensonge du Devin ne donnât de la tristesse à Colin, car le poëte l'avait dit comme cela. Et point du tout; Colin se mit à faire le joli cœur, à hausser les épaules et à chanter en ricanant : *Non, non, Colette n'est point trompeuse*; et le Petit Prophète, qui s'intéressait à lui, se mit à lui crier : « Eh! Colin, mon ami, ne sois pas si fat, le poëte et le musicien ne l'ont pas dit comme cela; Colin, mon fils, tu te perds; je t'avertis que Colette ne te pardonnera pas si tu continues, parce qu'elle n'aime pas les petits infidèles qui font les petits agréables. »

Le Petit Prophète lavait toujours la tête à Colin, et toujours il était interrompu par un charme que faisait le Devin pour deviner ce qu'il savait. L'orchestre fit le charme avec lui, le Petit Prophète vit que le musicien s'entendait à faire de la musique, *il regretta son archet et son violon pour la troisième fois*, et il se ressouvint de la parole qui lui avait été dite par la voix : « *Car on joue* le Devin du village, *et souviens-toi que trois fois tu regretteras ton archet et ton violon avant qu'il soit achevé* »; il s'en ressouvint, et il fut frappé d'étonnement, et il révéra la voix dont la parole s'accomplissait sur lui d'une façon si merveilleuse.

Le charme fait, le Devin dit à Colin d'attendre Colette, d'être tendre et de paraître bien fâché, s'il voulait qu'on lui pardonnât; et le Petit Prophète ajouta de son chef : « Colin, mon fils, te voilà bien averti; si tu fais toujours le niais et l'avantageux, et que ta Colette ne te pardonne pas, tu n'auras plus à t'en prendre qu'à toi. »

1. Jelyotte.

En attendant Colette, Colin se mit à chanter un air qui dit, comme tout le monde sait : *Je vais revoir ma charmante Colette*, et un autre qui dit, comme tout le monde sait encore : *Quand on sait aimer et plaire*; et le Petit Prophète s'écria : « Ah traître ! Colette t'aimera toujours, car tu chantes trop bien, et nous la prierons tous pour toi ; mais tu n'aurais pas besoin de nous, si tu voulais ne pas gâter ton affaire par la fatuité. »

V. Alors Colin aperçut Colette qui venait, et Colette aperçut Colin ; elle était toute émue, le cœur lui battait, Colin ne savait où il en était, et Colette non plus ; le poëte avait dit tout cela et le musicien l'avait entrecoupé d'une ritournelle que le Petit Prophète appela *ritournelle enchanteresse*, parce qu'en effet il en fut enchanté. C'était entre Colette et Colin à qui ne parlerait pas le premier. Ce fut Colin qui commença. Il demanda à Colette si elle était fâchée, et il lui dit qu'il était Colin, et elle lui dit qu'il n'était pas Colin, et il lui dit qu'il était Colin et toujours Colin, et elle lui dit qu'elle ne l'aimait plus, et l'on voyait qu'elle lui mentait, qu'elle s'efforçait d'être fausse, et que cela lui allait mal, parce qu'elle n'était pas coutumière du fait, car à tout moment elle oubliait son rôle et l'avis du Devin, et quand elle disait à Colin : *Non, Colin, je ne t'aime plus*, le Petit Prophète disait : « Ah ! la trompeuse ! car elle l'aime, car j'y vois clair, malgré tout ce qu'elle fait pour que nous n'y voyions goutte ni moi, ni Colin. »

Et finalement, Colin disait qu'il voulait mourir, mais il le disait comme quelqu'un qui ne s'embarrassait guère qu'on le crût, et qui ne se souciait ni de Colette, ni du poëte, ni du musicien, ni du Petit Prophète, ni de moi, ni d'aucun de nos voisins, ni d'aucun de leurs voisins, et il continua d'être avantageux et fat, et le Petit Prophète acheva de se fâcher, car il vit que Colin faisait tout autrement que le poëte et le musicien ne l'avaient commandé, et il dit à Colin dans sa colère : « Tu crois qu'on te pardonnera tout cela et que tu peux faire le fier tant qu'il te plaît, parce que tu es le seul Colin de ton village, et que les autres ne sont que des Colas ; tu te trompes, Colin, mon ami, tu te trompes, et je t'avertis une bonne fois pour toutes que Colette ne voudra point de toi, et qu'elle aimera mieux se passer d'amoureux que de prendre un garçon si mal appris ; et si tu

ne te soucies pas de moi, je t'avertis encore une bonne fois pour toutes que je ne me soucie pas davantage de toi. Je ne voulais pas venir dans ta boutique, c'est la voix qui m'y a traîné. Crois-tu que je ne me passerai pas bien de ton chant, moi qui ai entendu chanter le serviteur Salimbeni, le serviteur Caffarelli, le serviteur Cicielo et cinquante autres serviteurs qui ont la voix légère de leur naturel et qui chantent sans nazilloner et sans mâcher leur chant? »

Cependant Colette pardonnait à Colin, encore qu'il fît toujours l'avantageux, et le Petit Prophète disait à Colin : « Au moins ce n'est pas parce que tu le mérites ; c'est que Colette est bonne, qu'elle ne fait pas comme toi, qu'elle obéit, elle, au poëte et au musicien, et qu'eux, ils ont voulu qu'elle te pardonnât. » Et Colin et Colette chantèrent ensemble, et le Petit Prophète prit grand plaisir à les entendre, car les chants étaient bien faits et beaux, et les accompagnements étaient beaux et bien faits comme les chants ; il y trouva de la délicatesse et du goût, et il jugea que le musicien devait être content du poëte, et que le poëte devait être content du musicien, parce qu'il était content de tous les deux, encore qu'il ne soit pas facile à contenter.

VI. Et la voix qui s'était tue pendant toute la pièce dit au Petit Prophète : « Mon fils, Jean Népomucénus, je vois que tu penches vers la colère, à cause de Colin qui ne s'est pas rendu digne de sa Colette, ni de chanter ce que le poëte et le musicien ont bien dit, ni d'être applaudi par toi qui es mon fils. Viens, retournons dans le faubourg de Wischerade. — Et la fête? dit le Petit Prophète. — Tu ne verras point la fête, lui répondit la voix, car la joie n'y est pas ; il ne faut pas que tu te fâches davantage et que tu fasses toujours de mauvais menuets, car tu es colère de ton naturel, et tu n'aimes pas à faire de mauvais menuets. »

Et à l'instant il fut saisi par les cheveux et emporté par les airs, et je l'entendis encore dans l'éloignement qui disait à la voix en pleurant comme l'enfant que l'on a gâté : « La fête, la fête, je veux voir la fête, moi, je veux voir la fête. »

CHAPITRE III.

I. Et l'œil de mon entendement continua d'être ouvert; je vis un château, des chaumières, un clocher, des habitants de la campagne rassemblés sous des arbres, il me sembla que j'avais été porté de la boutique de leur Opéra dans un village; et c'était en effet un village que je voyais, car il n'y avait point la symétrie qu'ils mettent dans leurs décorations, et il y avait la vérité qu'ils n'y mettent point; le serviteur Teniers eût fait de beaux tableaux de ce que je voyais et de ce que je vis encore par après, et ni le serviteur Teniers ni aucun autre serviteur en peinture n'en eût jamais pu faire que de mauvais de ce qu'ils montrent dans leur boutique et qu'ils appellent décorations, encore que ce n'en soient point; c'était un village que je voyais, et c'était fête au village.

J'entendis quelqu'un sous les arbres qui disait : *Venez, jeunes garçons, venez, aimables filles*, et mon cœur fut ému de joie, car les jeunes garçons me font plaisir à voir, et j'aime les aimables filles. Ce quelqu'un était le Devin, mais il n'avait plus l'habit rouge.

II. Les jeunes garçons et les aimables filles accouraient; ils s'attroupèrent autour du Devin, et ils lui demandèrent, ou des violons pour eux, car ils faisaient les signes, mais c'étaient des violons qui parlaient, et ils lui demandèrent : « Qu'y a-t-il, monsieur le Devin? Qu'y a-t-il de nouveau? Nous voilà, nous voilà tous, nous voilà tous prêts à sauter et à danser »; et ils avaient la joie dans les yeux et la légèreté dans les pieds, et ils sautaient devant le Devin comme des gens qui ont grande envie d'être encore plus joyeux et de sauter davantage.

Et il y avait dans un coin un jeune garçon et une jeune fille qui se faisaient des caresses, le Devin les leur montra, et sitôt qu'ils les aperçurent ils s'écrièrent avec surprise, ou plutôt les violons pour eux, car ils ne faisaient tous que des signes, et c'étaient les violons qui parlaient : « Eh! vraiment oui! et c'est Colin! et c'est Colette! » et ils furent beaucoup plus joyeux, et ils

se mirent à sauter et à danser tout à fait; et pendant qu'ils sautaient, Colin et Colette se caressaient, car c'étaient eux, ainsi que les jeunes garçons et les aimables filles l'avaient dit, mais Colette n'avait plus de panier, mais Colin ne faisait plus l'agréable, et l'on dansait et l'on chantait à leur sujet et l'on disait en chantant : *Colin revient à sa bergère; célébrons un retour si beau.*

III. Cependant le Devin avait disparu, et j'entendis incontinent au loin un bruit de hautbois, de musettes et d'autres instruments champêtres; ce bruit interrompit le chant et la danse tout dans le milieu; les chanteurs et les danseurs se mirent à écouter, chacun dans l'attitude qu'ils avaient quand le hautbois et les musettes avaient interrompu le chant et la danse, et Colin dit à Colette, ou les violons pour lui : « Qu'est-ce que cela, bergère? qu'est-ce que cela? » Et Colette dit vivement à Colin : « Voyons, voyons. »

Et ils s'avancèrent tous les deux pour entendre et pour voir; le bruit des hautbois, des musettes et des instruments champêtres recommença plus fort, et ils virent que c'était le Devin qui revenait avec les ménétriers du village; il était suivi du père de Colin et de la mère de Colette, à qui tout le monde fit une grande révérence, car l'un était un vieux bon homme et l'autre une vieille bonne femme; car ils avaient tous deux l'air honnête et les cheveux gris; et ils étaient suivis du lieutenant, du procureur-fiscal, du greffier, des marguilliers, de tous les notables de la paroisse.

IV. Et aussitôt que Colette eut aperçu sa mère, elle pâlit, elle rougit, le cœur lui palpita, et cela est vrai, car les violons me le dirent; et elle courut se jeter entre les bras de sa mère, et elle embrassait sa mère et sa mère l'embrassait, et elle demeurait entre ses bras, et elles pleurèrent toutes deux, et tout le monde fut attendri.

Et Colin fut fort étonné; et il se fit autour de la mère et de la fille un combat des jeunes garçons et des aimables filles : les aimables filles voulaient retenir Colette parmi elles, les jeunes garçons voulaient l'enlever pour la rendre à Colin. Cependant Colin parlait vivement à son père, et le Devin plaçait les ménétriers dans un endroit qui leur était destiné. Le combat des

jeunes garçons et des aimables filles cessa, Colette resta entre les bras de sa mère et au milieu de ses bonnes amies, elles étaient environnées des bons amis à Colin, et l'on voyait bien à leur air qu'ils n'avaient pas encore perdu l'espérance de ravoir Colette.

V. Et Colin et son bon vieux père s'avancèrent dans le milieu; j'entendis aux violons que son père lui disait : « Tu l'aimes donc toujours? Tu en es donc toujours aimé? Elle t'a donc pardonné?... » Et j'entendis aux violons que Colin lui répondait : « Mon père, n'en doutez pas, n'en doutez pas... — Ah! que j'en suis content! reprenait le père; mais qui me garantira cela? qui me garantira... » Le bon homme n'achevait pas, mais il montrait à son fils les fenêtres du château. « Il n'en est plus question, lui répondait Colin; tenez, mon père, voilà monsieur le Devin, demandez-lui plutôt... » Le Devin s'approcha, les jeunes garçons s'étaient déjà approchés pour écouter, car les jeunes gens sont curieux; et Colin disait au Devin : « N'est-il pas vrai que nous nous aimons toujours, Colette et moi? N'est-il pas vrai que ce beau ruban, c'est elle qui me l'a donné? — Rien n'est plus vrai, disait le Devin, rien n'est plus vrai. — Et le château? » disait le père, en en montrant encore les fenêtres au Devin. — Et le devin lui répondait aussi : « Il n'en ést plus question, il n'en est plus question. »

J'entendis tout cela à leurs signes et aux violons, les jeunes garçons l'entendirent tout comme moi, et ils virent que le père et le fils étaient fort joyeux, car ils s'embrassaient, et le bon vieux homme s'attendrissait déjà sur son fils. Les jeunes garçons tentèrent encore une fois d'enlever Colette aux aimables filles, et les aimables filles firent avec une vitesse incroyable trois ou quatre tours en rond autour de Colette et de sa mère, le visage tourné aux jeunes garçons; et les jeunes garçons, le visage tourné aux aimables filles, firent autour d'elles et quand et quand elles, trois ou quatre tours en rond, sans pouvoir aucunement les déranger et arriver jusqu'à Colette.

VI. Cependant le père de Colin prit son fils par la main et le mena vers Colette et vers sa mère, les rangs des jeunes garçons et les rangs des aimables filles s'ouvrirent devant eux; les jeunes garçons restèrent placés en rond derrière les aimables

filles, ils avancèrent seulement leurs têtes entre les têtes des aimables filles, pour entendre ce qui se disait entre le père, la mère et les deux enfants, et voici ce qui s'entendit très-bien à leurs signes et aux violons; ce fut le père de Colin qui commença, il ôta son chapeau, il fit la révérence à la mère de Colette qui le lui rendit bien honnêtement, et il dit : « Voilà Colin qui aime votre fille, et voilà votre fille qui aime Colin; nous savons bien que Colette est une fille bonne, sage et gentille qui nous convient; ce n'est pas parce que Colin est là et qu'il est mon enfant, mais c'est un bon garçon qui vous convient; marions-les afin qu'ils soient heureux et nous aussi... »

Et la mère regardait sa fille et il semblait qu'elle lui disait : « Qu'en penses-tu, Colette?... » Et Colette baissait les yeux, faisait la révérence, et cela s'entendait. Et la mère prit la main de la fille et elle la mit dans la main de Colin; et Colin et Colette allèrent s'asseoir à côté l'un de l'autre bien joyeux, et les jeunes garçons et les amis et les filles et les notables du village l'étaient beaucoup aussi, et on le vit bien, car ils se mirent à danser tous pêle-mêle.

VII. Et pendant qu'ils dansaient, une des aimables filles alla chercher un chapeau de fleurs, et un des jeunes garçons alla chercher des livrées [1]; le jeune garçon et l'aimable fille apportèrent ensemble l'une le chapeau de fleurs, l'autre les livrées, il y en avait de rouges, de blanches, de toutes couleurs. Les aimables filles attachèrent le chapeau de fleurs sur la tête de Colette, et les violons me dirent et je vis à l'air des aimables filles qu'elles étaient un peu affligées, les unes de l'envie qu'elles portaient au sort de Colette, les autres du regret qu'elles avaient de perdre Colette leur compagne, et elles embrassèrent Colette et Colette les embrassa, et leurs adieux furent fort tendres, et ils ne s'achevèrent pas sans verser des larmes, et Colette pleura sur ses bonnes amies, et ses bonnes amies pleurèrent sur elle, et les violons pleurèrent aussi.

Cependant les jeunes garçons distribuèrent les belles livrées à tout le monde et premièrement aux jeunes accordés, et puis à la mère de Colette, et puis au père de Colin; le bon vieux

1. Nœuds de rubans.

homme et la bonne vieille femme rajeunirent de plus de dix années; ils se mirent à danser d'abord ensemble, et puis avec tout le monde, et quoiqu'ils dansassent à la mode de leur temps qui était passée, ils faisaient grand plaisir à voir.

Et Colin chanta pour Colette une chanson touchante qui disait en commençant comme cela : *Dans ma cabane obscure toujours soucis nouveaux*. Le Devin, qui ne savait pas danser, donna pour sa part une chanson nouvelle, et la chanson plut beaucoup, parce qu'elle était délicate; et le père de Colin et la mère de Colette, qui s'étaient approchés pour l'entendre, l'écoutèrent avec grand plaisir, parce qu'ils remarquèrent qu'il y avait de l'honnêteté et du bon sens, et qu'ils aimaient en tout le bon sens et l'honnêteté.

VIII. Et quand la chanson fut finie, on pensa à mener Colin et Colette à l'église où j'entrevis M. le curé qui les attendait sur la porte. Ce fut le Devin qui régla l'ordre et la marche : il se mit à la tête et les ménétriers du village le suivaient, et Colin et Colette suivaient les ménétriers, et le père et la mère suivaient leurs enfants, et les notables de la paroisse suivaient le père et la mère de Colin et de Colette, et les jeunes garçons et les aimables filles suivaient en dansant les notables de la paroisse, et ils s'en allèrent tous, et je ne vis plus personne, et je m'endormis, et ce fut la fin de la vision que j'eus la nuit du mardi-gras au mercredi des Cendres.

LEÇONS
DE CLAVECIN

ET

PRINCIPES D'HARMONIE

PAR M. BEMETZRIEDER

*

PARIS

Chez Bluet, Libraire, Pont Saint-Michel

—

M DCC LXXI

Avec Approbation et Privilége du Roi.

NOTICE PRÉLIMINAIRE

Au risque d'attirer sur notre tête les anathèmes posthumes de Diderot, nous ne pouvions nous dispenser de reproduire ici les *Leçons de clavecin,* de Bemetzrieder. Le philosophe a beau protester qu'il n'est pour rien dans ce livre, personne ne l'a cru et personne ne le croira. Admettons même qu'il ne s'agisse que d'une traduction d'un français tudesque en bon français; c'est au moins une de ces traductions libres dans lesquelles le véritable auteur disparaît et laisse toute la place et tout l'honneur à celui qui lui rend le service de le faire lire. Or, ici, bien évidemment, si bon musicien qu'on sache Bemetzrieder, on ne peut un seul instant supposer qu'il ait écrit ces dialogues si vifs, si pittoresques, qui nous font si bien entrer de plain-pied dans l'intérieur de cette simple et « digne famille Diderot », comme le dit le professeur dans la dédicace finale par laquelle il oblige le philosophe à se découvrir.

Certes, le service qu'a rendu Diderot au musicien, il l'a rendu à tant d'autres, que s'il fallait réclamer en son nom ce qu'il donnait si généreusement, la collection de ses *Œuvres* risquerait de prendre des proportions trop considérables. Il ne peut être question de réimprimer autre chose que des fragments de l'*Histoire philosophique du commerce dans les deux Indes,* de Raynal. Il faut bien laisser à l'abbé Galiani, qui en jouit depuis un siècle, l'honneur non-seulement d'avoir conçu, mais d'avoir rédigé les *Dialogues sur le commerce des blés.* Il s'agit là d'attributions sur lesquelles on sait à quoi s'en tenir et d'œuvres qui ont été assez répandues et assez louées pour ne jamais devenir introuvables. Il n'en est pas de même de ces *Leçons.* Elles ont eu du succès en leur temps, et il n'est pas un des acquéreurs de l'ouvrage qui n'ait su faire à chacun des deux auteurs sa part légitime et qui n'ait écrit, à côté du nom de Bemetzrieder, celui de Diderot, mais combien elles ont été oubliées depuis que le clavecin est devenu un instrument préhistorique!

que M. Bemetzrieder nous développa ses principes spéculatifs de mélodie et d'harmonie.

La séance avait duré ; la nuit approchait ; le serein commençait à tomber, et nous reprenions le chemin de la ville à pied, nous entretenant des dégoûts qui attendent celui qui débute dans la carrière des arts. Ce texte avait amené des réflexions moitié sérieuses, moitié plaisantes, sur l'injustice des hommes envers ceux qui se sont occupés ou de leur instruction, ou de leur amusement. Je disais qu'un poëte ancien avait fait leur épitaphe commune, lorsqu'il écrivait, peut-être après l'avoir éprouvé :

> Ploravere suis non respondere favorem
> Speratum meritis.

et M. Bemetzrieder répondait à cela que jusqu'à présent, il n'avait pas à se plaindre, et qu'il avait été récompensé de son travail fort au delà de ses espérances, par le nombre, le rang distingué, les talents, l'honnêteté, et surtout les progrès de ses élèves.

Une petite partie de cet éloge pouvait s'adresser à ma fille ; elle l'en remercia, et ce fut la fin des entretiens suivants. Puissent ceux qui les étudieront en tirer la même utilité qu'elle !

Un témoignage que je dois et que je rends de tout mon cœur à M. Bemetzrieder, c'est que ses leçons, telles ici presque mot à mot qu'il les a données à ma fille, l'ont mise au-dessus de toutes difficultés, dans un intervalle de sept à huit mois, et au jugement des maîtres de l'art.

La pièce imprimée sous son nom, au commencement de la deuxième suite du douzième dialogue, bonne ou mauvaise, est d'elle ; dessus, basse et chiffres. L'ouvrage de M. Bemetzrieder conduit jusque-là ; et tout élève qui le possédera peut se promettre d'aller plus loin, s'il a de la tête et du génie ; mais surtout s'il se résout à marcher pas à pas, et à ne pas négliger des pages qui lui paraîtront peut-être moins importantes qu'elles ne le sont.

Un autre fait que j'attesterai aussi fermement, parce qu'il est également vrai : c'est qu'il n'y a rien dans cet ouvrage, mais rien du tout qui m'appartienne, ni pour le fond, ni pour la

forme, ni pour la méthode, ni pour les idées. Tout est de l'auteur, M. Bemetzrieder.

Je n'ai été que le correcteur de son français tudesque, mince reconnaissance des soins qu'il a donnés à mon enfant.

Si M. Bemetzrieder était né dans la capitale, ou si cet ouvrage ne devait tomber qu'entre les mains de ses élèves, j'aurais été bien dispensé de cette protestation. Et ceux qui prennent, et ceux qui prendront de ses leçons, y auraient aisément reconnu ces Dialogues ; avec cette seule différence, qu'ayant médité plus profondément son objet, ses leçons d'aujourd'hui doivent être plus parfaites que son ouvrage.

S'il arrivait donc à quelques personnes mal instruites ou mal intentionnées de flétrir mon cœur et de blesser la justice en m'attribuant la moindre partie du travail d'autrui, je les relègue dans la classe de ces ingrats qui cherchent à contrister ceux qui les éclairent, et je leur réserve le plus souverain mépris. Je n'ai rendu à M. Bemetzrieder que le service que tout auteur peut recevoir d'un censeur bienveillant. Et je ne revendique que les fautes de langue et d'impression.

LEÇONS DE CLAVECIN

ET

PRINCIPES D'HARMONIE

EN DIALOGUES

PREMIER DIALOGUE

ET

PREMIÈRE LEÇON

LE MAITRE, LE DISCIPLE ET UN AMI.

LE DISCIPLE.

Quelle expression! quelle légèreté! quel tact! que vous êtes heureux, monsieur, de jouer si bien d'un instrument aussi difficile!

LE MAÎTRE.

C'est un bonheur que j'ai peu senti, et que je ne sens plus.

LE DISCIPLE.

Et pourquoi?

LE MAÎTRE.

C'est qu'il y a des pédants en tout genre : en politique, en littérature, en musique. J'ai été mal montré, et au moment où j'aurais pu jouir du fruit de mon travail, des circonstances malheureuses...

LE DISCIPLE.

J'entends; le soir, lorsque vous rentrez, vous êtes si ennuyé, si las, vous avez un si pressant besoin de repos, que vous êtes peu tenté de vous mettre au clavecin.

LE MAÎTRE.

Cela m'arrive pourtant quelquefois.

LE DISCIPLE.

N'y aurait-il point d'indiscrétion à vous demander une certaine pièce de Schobert? C'est un si beau morceau de musique!

LE MAÎTRE.

Laquelle? Serait-ce la troisième sonate en symphonie de son neuvième œuvre, en majeur de *fa*, ou le trio de son œuvre sixième, en majeur de *mi* bémol?

LE DISCIPLE.

Je ne sais ce que c'est que majeur de *fa*, ni majeur de *mi* bémol; mais je vais vous chanter les premières mesures de la pièce que je veux. (Le Disciple chante.)

LE MAÎTRE.

Vous avez la voix juste. C'est la sonate en symphonie. (Le Maître joue.)

LE DISCIPLE.

Que cela est beau et bien exécuté! je donnerais, je crois, dix ans de ma vie pour en savoir faire autant.

LE MAÎTRE.

Que Schobert?

LE DISCIPLE.

Que vous.

LE MAÎTRE.

On peut devenir plus habile à moins de frais.

LE DISCIPLE.

Comment cela?

LE MAÎTRE.

En apprenant.

LE DISCIPLE.

A mon âge? A trente ans! D'un instrument qu'il faut commencer à cinq, et sur lequel souvent on n'est que médiocre après quinze années d'exercice? Vous plaisantez. Si je pouvais me promettre seulement de lire une basse et de connaître l'harmonie et la science des accords.

LE MAÎTRE.

Toute votre ambition se borne là?

LE DISCIPLE.

Et cela vous semble peu de chose?

LE MAÎTRE.

Très-peu de chose; mais à une condition.

LE DISCIPLE.

Et cette condition?

LE MAÎTRE.

De me prendre pour maître.

LE DISCIPLE.

Quoi! vous m'accepteriez pour élève! Vous! Quelle obligation je vous aurais! vous ne le savez pas; vous ne le concevrez jamais; c'est que la musique est ma folie, ma vie, mon existence, mon être... (A un ami qui entre.) Bonjour, mon ami; voyez-vous ce galant homme-là? Eh bien, il dit, il promet, il jure...

L'AMI.

Je le permets.

LE DISCIPLE.

Que je serai, quand il me plaira... Mais cela ne se peut, il me trompe, il se moque.

L'AMI.

J'y consens.

LE MAÎTRE.

Un virtuose, entendez-vous, un virtuose, un harmoniste de la première volée.

L'AMI.

A soixante ans.

LE DISCIPLE.

Non, dans six mois, dans huit mois, dans un an.

L'AMI.

Allez toujours.

LE DISCIPLE, au maître.

A quand ma première leçon?

LE MAITRE.

Il ne faut pas différer l'œuvre de son bonheur; à l'instant.

LE DISCIPLE.

Soit... Que je vais être heureux!... Asseyons-nous... Mon ami, vous permettez... (En pressant les touches du clavecin.) Il est d'accord... J'ai la tête un peu dure, je vous en préviens; pour les doigts, ils ont dejà tracassé les touches, et ils ne sont pas tout à fait raides.

LE MAÎTRE.

Je m'en aperçois. Rien de plus simple que la théorie de la musique; si vous ne la comprenez pas, ce sera ma faute. Quant à la pratique...

LE DISCIPLE.

C'est autre chose.

LE MAÎTRE.

Mais j'ai un secret qui la rend aisée.

L'AMI.

Un secret! Je vous en félicite pour monsieur que voilà, pour vous et pour moi.

LE MAÎTRE.

Seriez-vous aussi tenté d'entrer dans mon école?

L'AMI.

Dieu m'en préserve! Moi, je me clouerais des journées entières sur un tabouret, devant un clavier?

LE MAÎTRE.

Qui vous le propose?

L'AMI.

Vous apparemment; est-ce que vous ne recommandez pas d'exercer beaucoup?

LE MAÎTRE.

Point du tout.

L'AMI.

Vous serez excellent pour ma pupille.

LE MAÎTRE.

Monsieur a une pupille?

L'AMI.

Oui, et qui touche du clavecin, six heures par jour, depuis six ans et qui ne sait rien.

LE MAÎTRE.

Elle doit détester la musique.

L'AMI.

Je vous assure qu'elle en est folle; c'est elle qui me l'a dit, non pas une fois, mais cent.

LE MAÎTRE.

Ne vous a-t-elle pas dit aussi qu'elle aimait l'arabe et l'hébreu?

L'AMI.

Ma pupille a de la franchise, et je ne la gêne sur rien.

LE MAÎTRE.

Je pense bien que vous ne lui avez jamais dit : « Je veux que vous sachiez jouer du clavecin; je le veux, et vous périrez

d'ennui, ou vous saurez jouer du clavecin. » On ne parle pas comme cela; mais un jour, dépité de son peu de progrès, contenant votre impatience et prenant un ton modéré, vous lui aurez dit : « Mademoiselle, mademoiselle, vous ne jouez point... Vous ne vous exercez pas... Si la musique vous déplaît, il n'y a qu'à la quitter. Dites, je paie le maître, je déchire les livres; je mets l'instrument en morceaux, et il n'en sera plus question. » Et votre pupille vous aura répondu : « Mon cher tuteur, je vous jure que j'aime la musique... que mon clavecin fait... le bonheur de ma vie... Oh! oui, le bonheur de ma vie... Je serais au désespoir d'y renoncer. »... Vous vous en serez allé visiter vos serres, et elle se sera mise à jouer en versant un torrent de larmes.

LE DISCIPLE, à son ami.

Cela ressemble.

L'AMI.

Que cela ressemble ou non; tant il y a, monsieur, que vous avez un secret, et qu'il consiste à empêcher vos élèves de s'exercer. Allez, si vous avez le sens commun, tous les autres ne l'ont pas.

LE MAÎTRE.

Cela se peut.

LE DISCIPLE.

Voilà qui est fort bien; mais tandis que vous disputez, je ne prends pas ma leçon... Commençons... Jouons un air.

LE MAÎTRE.

Un air! je le veux. En voilà un. Jouez-le.

LE DISCIPLE.

Comment l'appelez-vous?

LE MAÎTRE.

Je n'en sais rien.

LE DISCIPLE.

Ni moi non plus.

L'AMI.

Fort bien. C'est une Musette. La Musette a été condamnée de tout temps à être estropiée par les commençants.

LE MAÎTRE.

Et c'est par là que votre pupille a débuté?

L'AMI.

Certainement; et de la Musette, elle devait aller à l'Allegro, à l'Andante, à l'Adagio, au Presto, au diable.

LE MAÎTRE.

D'abord une Musette, et puis des Allegros, des Andantes, des Adagios, des Prestos : voilà une étrange base à des leçons de clavecin !

L'AMI.

Parbleu, monsieur, encore vaut-il mieux commencer par une Musette que par un air dont on ne sait pas le nom.

LE MAÎTRE.

Et qui est l'ignorant qui a commencé par un air dont il ne savait pas le nom?

L'AMI.

Mais vous, ce me semble.

LE MAÎTRE.

Moi ! et qui vous l'a dit?

L'AMI.

Je le vois, je l'entends.

LE MAÎTRE.

Vous vous trompez; c'est monsieur qui veut jouer un air, et en voilà un qui s'appelle, je ne sais comment. Je ne commençai jamais mes leçons par des airs.

L'AMI.

Et par quoi donc? Par des danses peut-être.

LE MAÎTRE.

Quelquefois la danse égaie, calme la bile...

LE DISCIPLE.

M'avez-vous entendu? Ai-je de la disposition?

LE MAÎTRE.

Vous êtes mon disciple, et vous en doutez? Sachez, monsieur, que pour vous conduire à ce qu'il y a de plus sublime dans la science de l'harmonie et des accords, je n'exige qu'autant d'intelligence qu'il en faut pour concevoir que deux et trois font cinq, qu'entre les trois barres d'une grille il n'y a que deux intervalles, et que vous deviendrez un virtuose si vous avez deux mains, cinq doigts à chacune, deux yeux, deux oreilles et un pied, encore le pied est-il de trop.

LE DISCIPLE.

C'est un luxe en musique.

L'AMI.

Ainsi mon fils ne pourrait apprendre à jouer du clavecin s'il était sourd d'une oreille ?

LE MAÎTRE.

Du moins je ne m'en chargerais pas.

L'AMI.

Et pourquoi ?

LE MAÎTRE.

C'est que, si vous aviez la fantaisie d'assister à mes leçons, et que par hasard vous vous emparassiez de la bonne oreille par vos réprimandes, il ne lui en resterait plus pour m'écouter.

LE DISCIPLE, *à part.*

Ils sont hargneux l'un et l'autre.

L'AMI.

Adieu, mon ami; faites de grands progrès, et surtout ne vous exercez point.

LE DISCIPLE.

Avez-vous de la patience?

LE MAÎTRE.

Et beaucoup d'autres rares qualités sans lesquelles je serais un mauvais maître. Il faut qu'un bon maître sache ce qu'il veut montrer; il faut qu'il sache montrer ce qu'il sait; il faut qu'il sache varier sa méthode selon le tour de tête de ses élèves; il faut qu'il soit clair; il faut qu'il soit exact; il faut qu'il soit honnête et désintéressé; il faut surtout qu'il soit gai.

LE DISCIPLE.

Vous êtes tout cela ?

LE MAÎTRE.

Sans doute.

LE DISCIPLE.

Et nous rirons, et j'apprendrai ?

LE MAÎTRE.

Assurément.

LE DISCIPLE.

Et je jouerai, et je saurai l'harmonie?

LE MAÎTRE.

Je vous en réponds.

LE DISCIPLE.

Et vous croyez qu'un jour, qu'avec le temps, je pourrais composer ? Composer, la belle chose !

LE MAÎTRE.

Et par malheur, la seule qui ne s'enseigne pas : c'est l'affaire du génie.

LE DISCIPLE.

Il y a pourtant ici vingt, trente maîtres de composition.

LE MAÎTRE.

Je ne sais ce que ces maîtres font, ni ce qu'on fait avec eux : pour moi, je vous enseignerai l'harmonie, ou l'art d'enchaîner des accords ; je vous en faciliterai la lecture et l'exécution ; et si vous avez du génie, vous trouverez des chants.

LE DISCIPLE.

Et qu'est-ce qu'un chant ?

LE MAITRE.

C'est une succession de sons agréables, parce qu'ils réveillent en nous quelques sentiments de l'âme ou quelques phénomènes de la nature. Toute musique qui ne peint ni ne parle est mauvaise, et vous en ferez sans génie. Vous coudrez de mémoire des lambeaux empruntés avec plus ou moins de goût des auteurs qui vous seront familiers. Je vous fournirai le fil et l'aiguille ; vous ferez un œuvre à la tête duquel on lira au centre d'un beau cartouche, en lettres grises : duos, trios, quatuors, sonates, symphonies, concertos, opéra même, si la manie vous en prend, par M. M... ; et vous grossirez la foule de ceux que j'appelle des fripiers en musique.

LE DISCIPLE.

Je deviendrai ce que je deviendrai : allons toujours, et surtout, commençons par le commencement.

LE MAÎTRE.

Cela me convient... Cet instrument, c'est un clavecin.

LE DISCIPLE.

Je le savais.

LE MAÎTRE.

Et ces languettes mobiles, noires, blanches, ce sont des touches.

LE DISCIPLE.

Ha ! monsieur !

LE MAÎTRE.

Ces touches, pressées de l'extrémité des doigts, font rendre à l'instrument des sons plus aigus à mesure qu'on monte vers la droite, et des sons plus graves à mesure qu'on descend vers la gauche. Remarquez une touche noire placée entre deux touches blanches, précédées et suivies chacune d'une touche noire.

LE DISCIPLE.

Je la remarque.

LE MAÎTRE.

Cette touche noire s'appelle *ré*.

LE DISCIPLE, pressant la touche.

Ré, *ré*. Ainsi sur toute la longueur du clavier il y a cinq *ré*.

LE MAÎTRE.

Voyez-vous ces touches blanches qui vont trois à trois et qui sont séparées et renfermées par des touches noires, deux touches noires qui les séparent, deux autres touches noires qui les renferment[1] ?

LE DISCIPLE.

Je les vois.

LE MAÎTRE.

Celle des touches noires qui les renferme à gauche s'appelle *fa*, et celle qui les renferme à droite s'appelle *si*.

LE DISCIPLE.

Il y a donc aussi cinq *fa* et cinq *si*. Je me trompe, il y a six *fa*.

LE MAÎTRE.

Fort bien. La touche la plus grave et la touche la plus aiguë de votre clavier sont deux *fa*.

LE DISCIPLE.

Fa, *fa*. Quoique ces deux *fa* soient l'un très-aigu et l'autre très-grave, je n'en entends qu'un.

LE MAÎTRE.

C'est ce qu'on appelle *unisson*. Les *fa*, les *ré*, les *si*, en

1. Les touches du clavecin sont noires et blanches; les noires sont ordinairement les plus longues et les blanches sont plus courtes. C'est pourquoi, ici, il faut appliquer aux grandes touches tout ce qu'on y dit des touches noires, et aux petites tout ce qu'on y dit des touches blanches.

Nota. Ceci est pour les claviers à la française. Les touches des claviers à l'italienne étant, au contraire, blanches et noires, il faut, à leur égard, appliquer aux touches blanches ce qui est dit ici des touches noires et aux touches noires ce qui y est dit des touches blanches. (*Note manuscrite du temps.*)

général toutes les touches de même nom sont à l'unisson; et l'intervalle de l'une à l'autre s'appelle *octave*. Ainsi l'étendue entière de votre clavier est de cinq octaves.

LE DISCIPLE.

Cinq octaves de *fa*; mais seulement quatre de *ré*, quatre de *si*. Je comprends.

LE MAÎTRE.

A merveille.

LE DISCIPLE.

Mais il nous reste encore bien des touches à nommer. Comment appelle-t-on les deux noires qui séparent les trois blanches?

LE MAÎTRE.

La première s'appelle *sol*, la seconde *la*.

LE DISCIPLE.

Et les deux noires qui emprisonnent les deux blanches?

LE MAÎTRE.

La première ou celle de la gauche s'appelle *ut*, et la seconde *mi*.

LE DISCIPLE.

Me voilà savant : je connais l'octave. Écoutez-moi.

Des touches blanches qui vont deux à deux.

D'autres touches blanches qui vont trois à trois.

Les touches blanches qui vont deux à deux, renfermées entre deux noires, dont la première ou celle de la gauche s'appelle *ut*, et celle de la droite *mi*, et séparées par une touche noire qui s'appelle *ré*.

Les touches blanches qui vont trois à trois, renfermées entre deux noires, dont la première s'appelle *fa* et l'autre *si*, et séparées par deux noires dont la première s'appelle *sol*, et la seconde *la*.

Et en les nommant tout de suite en montant selon l'ordre du clavier, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, et en descendant, *si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, *ut*.

LE MAÎTRE.

Très-bien, très-bien. Il ne vous en aurait guère coûté davantage pour aller du *si* à l'*ut* suivant, et vous eussiez parcouru l'octave d'*ut*.

LE DISCIPLE.

Il est vrai. Et toutes ces touches blanches dont nous n'avons rien dit, comment les baptiserons-nous?

LE MAÎTRE.

Comme celles qui les précèdent ou qui les suivent. Par exemple, la touche blanche qui est à droite de *ré* s'appelle *ré* dièse, et celle qui est à gauche *ré* bémol. La touche blanche qui est à droite de *fa*, *fa* dièse, et celle qui est à gauche de *si*, *si* bémol. Vous savez, sans doute, ce que signifient les mots *dièse* et *bémol?*

LE DISCIPLE.

Mes yeux et mon oreille m'apprennent que le dièse rend le son plus aigu, et que le bémol le rend plus grave; mais de combien?

LE MAÎTRE.

D'un demi-ton; je suis un étourdi, je vous ai répondu trop vite, et je vous défends expressément de me demander ce que c'est qu'un ton et un demi-ton.

LE DISCIPLE.

Pourquoi cette défense?

LE MAÎTRE.

C'est que la question en entraînerait une multitude d'autres dont nous ne sortirions plus.

LE DISCIPLE.

Je m'y soumets... J'aime les bémols, et je suis fâché qu'on n'ait pas appelé bémol toutes les touches blanches... Il me semble que je connais assez bien les touches de mon clavier, et que j'exécuterais un air dont vous me nommeriez les sons.

LE MAÎTRE.

Puisque vous vous croyez si habile, essayons cette allemande qui vous plaît tant... *ut*, *ut*, *ut*, *sol.* (Le maître chante.)

LE DISCIPLE.

De quelle main voulez-vous que je me serve?

LE MAÎTRE.

Cela m'est égal, de la droite. Mais si je vous permets de jouer d'une main, souvenez-vous bien que c'est pour cette fois-ci, sans tirer à conséquence... *ut*, *ut*, *ut*, *sol*.

LE DISCIPLE.

Vous chantez trop vite, et quel *ut* choisirai-je? Allons, ce premier, le plus grave de tous... *ut*, *ut*, *ut*, *sol*.

LE MAÎTRE.

Il n'y a rien à dire, sinon que la main droite a été sur les brisées de la gauche.

LE DISCIPLE.

Que voulez-vous dire?

LE MAÎTRE.

Que les sons graves appartiennent à la basse et ne doivent être joués que par la main gauche; et que les sons aigus, depuis l'*ut* du milieu du clavier, doivent être joués par la main droite.

LE DISCIPLE.

Et si j'avais touché trois *ut* différents, pour les trois *ut* que vous m'avez nommés?

LE MAÎTRE.

Vous auriez fait une faute, puisque je ne vous ai chanté qu'un même son. L'*ut* qu'il fallait préférer est le quatrième du clavier, en allant de la gauche à la droite.

Autrefois les clavecins ne renfermaient que quatre octaves d'*ut*, auxquelles on a successivement ajouté, à gauche, les sept touches *si*, *si* bémol, *la*, *la* bémol, *sol*, *sol* bémol et *fa*; à droite, les cinq touches *ut* dièse, *ré*, *ré* dièse, *mi*, *fa*. En sorte que les clavecins d'aujourd'hui les plus étendus ont cinq octaves de *fa*, ou quatre octaves d'*ut* précédé à gauche de sept touches et suivi à droite de cinq. On les appelle clavecins à *grand ravalement*.

LE DISCIPLE.

Et les clavecins *à ravalement simple*, car il y en a de cette sorte, à ce que je crois?...

LE MAÎTRE.

Ce sont en général tous ceux qui ont plus de quatre octaves d'*ut*, et moins de cinq octaves de *fa*.

Examinons maintenant le nombre des touches différentes du clavier. Combien y en a-t-il?

LE DISCIPLE.

Il n'y a qu'à les compter.

LE MAÎTRE.

Je vous en dispense. Il n'y en a que douze.

LE DISCIPLE.

J'en vois plus de cinquante.

LE MAÎTRE.

Vous en voyez tout juste soixante et une; mais plusieurs portent le même nom; par exemple, il y a six *fa*, cinq *ré*,

cinq *si*, cinq *ut*. Prenez une octave, celle de *fa*, et vous n'y trouverez que douze touches différentes; la treizième est un *fa* à l'unisson de la première, la quatorzième un *fa* dièse à l'unisson de la seconde; et ainsi des suivantes qui donneront toutes les unissons des touches de l'octave que vous aurez prise pour modèle.

LE DISCIPLE.

Dans toute la musique qu'on a faite, qu'on fait et qu'on fera, il n'y a donc que douze sons différents?

LE MAÎTRE.

Point de réponse à cela. Si j'allais vous dire qu'on obtient du violon vingt-quatre sons différents, je tendrais un piége à votre curiosité. Pour ce moment, contentez-vous de savoir que le clavecin n'est pas le plus riche des instruments, et qu'un grand violon fait des merveilles impossibles au virtuose claveciniste.

LE DISCIPLE.

Un mot, et je ne questionne plus. La voix...

LE MAÎTRE.

Je vous entends. Il y a peu, très-peu de chanteurs capables de faire ces vingt-quatre sons de suite.

LE DISCIPLE.

Mais il y en a. Vingt-quatre sons différents avec la voix! Vingt-quatre sons avec le violon! Mon avis serait de laisser là le clavier, et de prendre l'archet...

LE MAÎTRE.

Ou le maître de chant; je ne m'y oppose pas; mais occupons-nous en attendant des douze que nous avons sous les doigts; peut-être ne nous donneront-ils que trop d'ouvrage, et vous m'obligerez de me les nommer en les exécutant.

LE DISCIPLE.

Ut, ré bémol, *ré, ré* dièse, *mi, fa, fa* dièse, *sol, la* bémol, *la, si* bémol, *si*. Ha, ha! il n'y a point de touche blanche ni pour *mi*, ni pour *si!* d'où vient cette singularité?

LE MAÎTRE.

Ce n'en est point une. Il n'y a qu'un demi-ton de *mi* à *fa* non plus que de *si* à *ut;* tandis que toutes les autres touches noires sont séparées de l'intervalle d'un ton.

LE DISCIPLE.

Pourquoi ces demi-tons se trouvent-ils là? Qui est-ce qui les y a placés?

LE MAÎTRE.

Toujours des questions, toujours des écarts. Prenons l'échelle des sons telle que nous l'avons; sachons nous en servir, et si nous avons du temps de reste, nous chercherons si l'on pouvait l'ordonner autrement. Revenons aux noms que vous avez donnés aux touches de l'octave d'*ut*, et à la manière dont vous l'avez doigtée : vous avez trop fatigué l'index, et les autres doigts n'ont rien fait. Il y a bien aussi quelque chose à redire à votre dénomination; mais laissons cela.

LE DISCIPLE.

Quoi! ce n'est pas *ut*, *ré* bémol, *ré*, *ré* dièse?

LE MAÎTRE.

Qui vous le dispute? Mais moi, j'aurais dit *ut*, *ut* dièse, *ré*, *ré* dièse, *mi*, *fa*, *fa* dièse, *sol*, *sol* dièse, *la*, *la* dièse, *si*. Vous en êtes pour les bémols; moi pour les dièses: voulez-vous m'ôter mon goût? Et pour distribuer le travail entre mes doigts, j'aurais employé d'abord les deux premiers, puis les trois premiers, ensuite les quatre premiers, et finalement les cinq.

LE DISCIPLE.

Attendez que j'essaye... Vous avez raison... Cela va mieux... Mais voilà un petit doigt qui reste oisif et qui n'en est pas plus content.

LE MAÎTRE.

On ne saurait contenter tout le monde.

LE DISCIPLE.

Je le sais. En vous sacrifiant en partie ma folie pour les bémols et vous accordant deux touches blanches dièses, ai-je pu réussir à vous satisfaire?

LE MAÎTRE.

Je suis plus accommodant que vous ne pensez. Tenez, voici comme je nomme les douze sons différents de l'octave.

Ut, *si*, *si* bémol, *la*, *la* bémol, *sol*, *sol* bémol, *fa*, *mi*, *mi* bémol, *ré*, *ré* bémol.

LE DISCIPLE.

Cette complaisance-là ne sera pas gratuite, je gage.

LE MAÎTRE.

J'en suis pour les bémols quand je descends, et pour les dièses quand je monte; je me conforme à leur caractère.

LE DISCIPLE.

Et point du tout à mon goût : je m'en doutais.

LE MAÎTRE.

Que faites-vous là?

LE DISCIPLE.

J'essaye l'octave en montant et nommant les sons dièses; et je la descends en les nommant bémols. Voyez si je doigte à votre gré.

Ut, ut dièse, *ré, ré* dièse, *mi, fa, fa* dièse, *sol, sol* dièse, *la, la* dièse, *si, ut. Ut, si, si* bémol, *la, la* bémol, *sol, sol* bémol, *fa, mi, mi* bémol, *ré, ré* bémol, *ut.*

Mais si dans l'octave diésée, j'avais dit *mi, mi* dièse, ou *fa; si, si* dièse, ou *ut;* et dans l'octave bémolisée, si j'avais dit *ut, ut* bémol, ou *si; fa, fa* bémol, ou *mi;* qu'en aurait-il été?

LE MAÎTRE.

Rien, sinon que vous eussiez empiété sur ce que j'ai à vous dire par la suite.

LE DISCIPLE.

Et quel inconvénient à cela?

LE MAÎTRE.

De rompre l'ordre des connaissances, et de savoir mal pour vouloir trop apprendre à la fois; comme il arrive aux hommes faits. Aussi ne sont-ils jamais aussi sûrs que les enfants qui se laissent mener, et dans la tête desquels les choses n'entrent qu'à temps. Rien ne s'y entasse, ne s'y brouille; tout s'y place à l'aise. Ils sont sans impatience; leur ignorance fait leur docilité. Vive les enfants pour un maître qui possède son affaire, et qui a de la méthode : avec eux pas un moment de perdu. L'homme, qui réfléchit sans cesse, au contraire vous détourne de votre route par des questions anticipées. Un enfant, par exemple, saurait à présent qu'on pouvait mieux doigter l'octave. Au lieu de bavarder, comme nous venons de faire, je lui aurais dit, après avoir employé en descendant les quatre premiers doigts, prenez deux fois les deux premiers, puis les trois premiers, ensuite les deux premiers, et finissez avec le pouce.

LE DISCIPLE.

En revanche, il ne se serait pas avisé d'exécuter la chose à mesure que vous l'auriez dite, comme je viens de faire.

LE MAÎTRE.

Je m'en serais avisé pour lui.

LE DISCIPLE.

Me permettriez-vous de faire les deux octaves en *fa?*

LE MAÎTRE.

Non; vous nommerez bien les sons, je n'en doute pas; mais vous voudrez doigter comme en *ut*, et vous doigterez mal. Croyez-moi, restons encore un peu dans l'octave d'*ut*.

LE DISCIPLE.

Je m'y résous; mais à une condition.

LE MAÎTRE.

Quelle?

LE DISCIPLE.

Que, pour me délasser, vous me direz d'où naît la difficulté pour les chanteurs d'exécuter de suite tous les sons de l'octave; je les distingue si bien à l'oreille.

LE MAÎTRE.

C'est que l'organe est forcé de se prêter successivement à un resserrement en montant, et à une dilatation imperceptible en descendant, ce qui demande un long exercice.

LE DISCIPLE.

A ce compte, il devrait être plus difficile de descendre que de monter d'*ut* à *si*; il me semble pourtant que cela n'est pas.

LE MAÎTRE.

Vous avez raison. C'est qu'à la construction de l'organe, il faut joindre des principes physiques sur la résonnance des corps; avoir égard à la distinction du son et du bruit. Si vous écoutez attentivement un instrument, une voix, vous apercevrez qu'il en est du son comme de la lumière; et qu'un son, ainsi qu'un rayon, est un faisceau d'autres sons qu'on appelle ses harmoniques, entre lesquels il y en a qui affectent l'oreille plus fortement, que l'expérience journalière nous a rendus plus familiers, à notre insu, et qui déterminent l'organe à les entonner après le son principal dont ils sont les harmoniques et qu'on appelle le générateur, le fondamental.

LE DISCIPLE.

Quels sont les harmoniques d'*ut?*

LE MAÎTRE.

C'est son octave *ut*, sa quinte *sol*, sa tierce *mi*, sa quarte *fa*, ou plutôt des répliques ou octaves aiguës de ces sons.

LE DISCIPLE.

Mais *si* n'est pas plus l'harmonique d'*ut* en descendant qu'en montant?

LE MAÎTRE.

Il est vrai; mais dans l'explication de ces phénomènes délicats, il ne faut rien négliger; et vous voyez ici que pour remonter d'*ut* à *si*, l'organe est forcé de passer rapidement de son état naturel à un état de contraction considérable, au lieu qu'en descendant d'*ut* à *si*, il suffit qu'il se prête mollement à une dilatation légère qui le soulage.

LE DISCIPLE.

En conséquence, se soulageant de dilatations légères en dilatations légères, on devrait se plaire à descendre les douze échelons de l'octave, car pourquoi serait-il plus pénible de se laisser aller d'*ut* à *si*, que de *si* bémol à *la*, que de *la* bémol à *sol?*

LE MAÎTRE.

La peine vient des repos; éprouvez et vous sentirez que l'organe veut se dilater plus promptement, et plus que la petitesse des intervalles ne le comporte. Mais en voilà assez et trop sur cette question qui n'a rien de commun avec le but de nos leçons. Concluez seulement de ce qui précède qu'en général les petits intervalles sont plus difficiles à faire que les grands, surtout de suite. Concluez de votre propre expérience que si l'intonation interrompue des douze sons de l'octave vous a coûté, combien il vous en aurait coûté davantage pour chanter en la divisant en vingt-quatre sons moindres de la moitié; concluez qu'il faut plus d'exercice pour les entonner en montant qu'en descendant, ne fût-ce que par la raison qu'en montant, l'organe passe à un état forcé, et qu'en descendant il revient à un état naturel; et remarquez que les douze intervalles égaux de l'octave qu'on appelle *semi-tons* se réduisent à un seul intervalle de six tons, et n'oubliez pas que de tous les intervalles de l'oc-

tave ou gamme, c'est celui auquel la voix se prête le plus aisément.

LE DISCIPLE.

La Gamme! qu'est-ce que ce mot?

LE MAÎTRE.

C'est celui par lequel on désigne la succession des huit notes soit en montant, soit en descendant. Ainsi, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*; ou *ut, si, la, sol, fa, mi, ré, ut*, est la gamme dans l'octave d'*ut*.

LE DISCIPLE.

Et *sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol*; *sol, fa, mi, ré, ut, si, la, sol*, est la gamme de *sol*.

LE MAÎTRE.

Tout doucement. Si au lieu de vous occuper de questions oiseuses sur le son et sur sa nature, vous eussiez examiné la gamme d'*ut* de plus près, vous ne m'auriez pas donné *sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol*, pour la gamme de *sol*. Est-ce que vous ne voyez pas?... Mais je vois que le jour tombe, qu'il est tard, et qu'il faut que je vous quitte.

LE DISCIPLE.

Encore un moment.

LE MAÎTRE.

Adieu, adieu. A demain.

LE DISCIPLE.

A demain donc.

FIN DE LA PREMIÈRE LEÇON.

DEUXIÈME DIALOGUE

ET

DEUXIÈME LEÇON.

LE MAITRE ET LE DISCIPLE.

LE DISCIPLE.

En dépit de votre précepte, je me suis beaucoup exercé.

LE MAÎTRE.

Et je vous en loue. Quand je montre à des enfants, j'emporte dans ma poche la clef du clavecin; mais je la laisse aux hommes de votre âge. Vous croyez donc que nous sortirons aujourd'hui de l'octave d'*ut*.

LE DISCIPLE.

Je l'espère un peu. Je nomme très-bien les treize sons qui la composent; je les exécute assez lestement, soit en montant, soit en descendant; et je le prouve.

LE MAÎTRE.

A merveille. Savez-vous ce que vous faites là? Du *Chromatique*.

LE DISCIPLE.

Du chromatique, ma sœur!

LE MAÎTRE.

Le genre chromatique est celui qui procède par semi-tons.

LE DISCIPLE.

Faites-moi faire du chromatique : je le trouve aisé.

LE MAÎTRE.

Si vous vous rappeliez ce que nous avons dit des intervalles plus ou moins difficiles à exécuter, vous n'en parleriez pas ainsi; vous concevriez au contraire que la voix doit le redouter, et l'oreille s'en effaroucher; que l'emploi n'en peut être que rare, et qu'il exige une grande délicatesse de goût.

LE DISCIPLE.

Si je me dépars du chromatique, je ne saurai plus à quel genre de musique vous me mettrez.

LE MAÎTRE.

A aucun. Nous nous occuperons auparavant des huit notes de notre gamme.

LE DISCIPLE.

Attendez un moment.

LE MAÎTRE.

De quoi s'agit-il?

LE DISCIPLE.

D'une petite question que j'avais à vous faire, et qui me revient.

LE MAÎTRE.

Point de question, je vous en supplie.

LE DISCIPLE.

Ce n'est rien, presque rien; et nous retournerons tout de suite à nos moutons. Ces huit notes n'ont que sept noms qui leur sont communs avec d'autres sons tout à fait différents : par exemple, il y a trois *ut*. Un *ut*, comment dirai-je?

LE MAÎTRE.

Naturel.

LE DISCIPLE.

Un *ut* naturel, un *ut* dièse, un *ut* bémol : pourquoi ces trois *ut* n'ont-ils pas trois noms?

LE MAÎTRE.

Je n'en sais rien.

LE DISCIPLE.

Vous ne voulez pas me l'apprendre?

LE MAÎTRE.

Cela se peut.

LE DISCIPLE.

Allons, dites-le moi.

LE MAÎTRE.

Vous m'impatienteriez, si cela se pouvait. C'est que l'octave s'est formée peu à peu, qu'elle s'est enrichie d'un son dans un temps, d'un autre son dans un autre, et que quand elle a eu ses sept sons naturels, par respect pour l'antiquité, on a mieux aimé inventer deux signes que dix nouveaux noms.

LE DISCIPLE.

La commodité de l'art y a peut-être fait autant et plus que le respect de l'antiquité.

LE MAÎTRE.

Comme il vous plaira. Est-ce là tout?

LE DISCIPLE.

Oui.

LE MAÎTRE.

Je puis donc continuer. Nous sommes dans l'octave d'*ut*.

LE DISCIPLE.

Vous vous vengez : toujours en *ut*.

LE MAÎTRE.

Outre les noms particuliers de chaque note, il y en a d'autres qui marquent leur distance de la première note de l'octave ou de la gamme, et quelquefois leurs caractères ou propriétés... Doucement... Paix... Point de question.

La première note *ut* de l'octave ou gamme *ut* s'appelle *Tonique*.

La seconde	*ré* s'appelle	*Seconde*.
La troisième	*mi*	*Tierce* ou *médiante*.
La quatrième	*fa*	*Quarte* ou *sous-dominante*.
La cinquième	*sol*	*Quinte* ou *dominante*.
La sixième	*la*	*Sixte*.
La septième	*si*	*Septième* ou *sensible*.
La huitième	*ut*	*Octave*.

LE DISCIPLE.

Je meurs d'envie de vous demander la raison de ces nouvelles dénominations?

LE MAÎTRE.

Et quand on écrit de la musique, on désigne encore ces huit notes par les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 qu'on emploie tous, excepté le chiffre 1 qui indique la tonique, et qu'on supplée par le chiffre 8; en revanche l'unisson à l'octave de la seconde *ré* se marque par le chiffre 9.

LE DISCIPLE.

Et ainsi de suite apparemment?

LE MAÎTRE.

Et comme ce son *ré* est en même temps seconde de la première octave, et neuvième de l'octave qui suit, on confond souvent la seconde avec la neuvième.

LE DISCIPLE.

Sans inconvénient?

LE MAÎTRE.

M'avez-vous compris?

LE DISCIPLE.

Je le crois. Dans la gamme d'*ut*, *mi* est tierce, *sol* est quinte, *fa* est quarte, *la* est sixte, *si* est septième ou sensible, *ré* est seconde ou neuvième, et *ut* est tonique ou octave de la tonique. Mais la raison de ces noms?

LE MAÎTRE.

Ces huit notes de la gamme sont séparées par sept intervalles, qu'on appelle tons ou semi-tons. L'intervalle de la tierce *mi* à la quarte *fa*, et celui de la septième *si* à l'octave *ut*, sont de semi-ton; les cinq autres d'*ut* à *ré*, de *ré* à *mi*, de *fa* à *sol*, de *sol* à *la*, de *la* à *si*, sont d'un ton, me suivez-vous?

LE DISCIPLE.

Sans peine.

LE MAÎTRE.

Eh bien, monter et descendre par ces intervalles de tons et de semi-tons, c'est faire de la musique ou du chant dans le genre *Diatonique*.

LE DISCIPLE.

Et ces mots *Diatonique*, *Chromatique?*

LE MAÎTRE.

Vous les retiendriez plus aisément, si vous en saviez la valeur.

LE DISCIPLE.

Il est vrai.

LE MAÎTRE.

On appelle dans la gamme d'*ut*, la note principale, la première, celle qui règle les autres, celle à laquelle on les rapporte, tonique ou note du ton.

LE DISCIPLE.

Ainsi je vois que le mot ton a deux acceptions : il signifie un intervalle tel que celui d'*ut* à *ré* ou de *fa* à *sol*, et il est de plus synonyme à gamme. Je vois encore une autre chose.

LE MAÎTRE.

Quelle est-elle?

LE DISCIPLE.

C'est que pour me dégoûter des questions, vous avez pris le parti de répondre à celles que je ne fais pas, et de ne pas répondre à celles que je fais.

LE MAÎTRE.

Peut-être que oui. Dans la gamme d'*ut*, on appelle la quinte *sol*, dominante, parce qu'entre les sons harmoniques du corps sonore, c'est le dominant, celui qu'on discerne le plus aisément; la tierce *mi*, médiante, parce que ce son est moyen entre la dominante et la tonique; la septième *si*, sensible, parce qu'elle indique, fait sentir, prononce le ton.

LE DISCIPLE.

Et chromatique? et diatonique?

LE MAÎTRE.

J'allais vous l'apprendre, si vous ne me l'eussiez pas demandé.

LE DISCIPLE.

Vous êtes cruel et ingrat, car vous ne sauriez croire combien de questions je vous sacrifie; par exemple, comment est-ce que la sensible prononce le ton?

LE MAÎTRE.

Diatonique, c'est-à-dire qui procède en suivant l'échelle ou la gamme des tons et des semi-tons; chromatique, c'est-à-dire qui procède par teintes ou nuances.

LE DISCIPLE.

J'entends; c'est une métaphore empruntée de la peinture. On a pensé que dans ce genre de musique, les semi-tons étaient ce que les nuances ou teintes rompues étaient en peinture.

LE MAÎTRE.

Je suis de votre avis. A présent êtes-vous satisfait, et pourriez-vous parcourir les huit notes de la gamme diatonique, tant en montant qu'en descendant?

LE DISCIPLE exécute cette gamme, et dit :

Est-ce cela?

LE MAÎTRE.

Oui; mais vous doigtez mal. Arrangez-vous de manière que le mouvement des mains et des doigts soit commode et facile; et songez que la tonique *ut* doit être pour le pouce, et l'octave de cet *ut* pour le petit doigt.

LE DISCIPLE.

Je trouve qu'en employant les trois premiers doigts, ensuite tous les cinq, cela ne va pas mal.

LE MAÎTRE.

Dans l'octave d'*ut*, où vous descendrez tout aussi commodément, en faisant aux cinq doigts succéder les trois premiers.

LE DISCIPLE.

J'ai fait travailler la main droite ; il s'agit de faire travailler la main gauche.

LE MAÎTRE.

Non, non. Arrêtez. Le doigté de l'une n'est pas celui de l'autre.

LE DISCIPLE.

Et la différence de ces doigtés, quelle est-elle ?

LE MAÎTRE.

Voilà deux divisions de l'octave constituant deux genres de musique; l'une fournit des tons entremêlés de semi-tons, pour le diatonique.

LE DISCIPLE.

Vous avez un singulier tic! aimer mieux revenir sur ce que je sais, que de m'apprendre ce que j'ignore!

LE MAÎTRE.

L'autre formée de semi-tons, pour le genre chromatique; mais ne pourrait-on pas supposer l'octave divisée en vingt-quatre parties ou quarts de tons, et obtenir un troisième genre?

LE DISCIPLE.

Je ne m'en soucie pas. L'usage du chromatique doit être rare et délicat, à ce que vous m'avez dit; que ferais-je de cet autre? et puis il me faudrait un clavecin où les moindres intervalles fussent d'un quart de ton.

LE MAÎTRE.

Quoi! vous dédaignez le genre *enharmonique!* Pensez un moment à l'étendue qu'il donnerait à la musique et à la multitude de nuances ou teintes qu'il fournirait au chant.

LE DISCIPLE

Et que m'importent ces avantages, si les difficultés croissent en proportion!

LE MAÎTRE.

Ce genre n'est pas seulement difficile; il est impossible.

C'est une affaire de pure spéculation; et rien n'est plus incertain que les anciens, qui ont connu l'enharmonique, l'aient jamais pratiqué.

LE DISCIPLE.

Ah ! monsieur, ces anciens ont été de terribles gens; et de ce que nous ne pouvons employer l'enharmonique, je n'oserais pas en conclure qu'ils ne l'ont pas fait.

LE MAÎTRE.

Il n'est pas question dans la pratique d'apprécier le quart de ton; il faut encore apprécier les intervalles d'un quart de ton à un autre quart de ton quelconque.

LE DISCIPLE.

Il est vrai; mais laissons cet enharmonique, puisqu'il est inusité, et apprenez-moi à faire la gamme diatonique de la main gauche, afin que je puisse essayer un air.

LE MAÎTRE.

En quel ton ? En *ut?*

LE DISCIPLE.

Franchement, vous m'obligerez de me tirer de ce ton d'*ut*.

LE MAÎTRE.

Beaucoup ?

LE DISCIPLE.

Beaucoup.

LE MAÎTRE.

Sachez donc que, s'il y a trois genres de musique, il y a aussi trois modes dans le genre diatonique.

LE DISCIPLE.

Et qu'est-ce qu'un *mode?*

LE MAÎTRE.

Une manière d'être.

LE DISCIPLE.

Quoi ! il y aurait trois manières d'être en *ut*. Miséricorde, je n'en sortirai jamais !

LE MAÎTRE.

Il faut avoir pitié de vous. Mettez-vous en *la*, et faites-moi la gamme..., avec le même doigté, en commençant par *la*... C'est cela... Observez que les semi-tons on changé de place. En *ut*, ils étaient de la tierce à la quarte, et de la septième à l'octave ; ici, ils sont de la seconde à la tierce, et de la quinte à la sixte.

LE DISCIPLE.

Il est vrai.

LE MAÎTRE.

Conservons notre doigté, et changeons encore une fois de tonique. Faites la gamme, en commençant par le *mi*... Fort bien.

LE DISCIPLE.

Autre déplacement des semi-tons, dont l'un se trouve de la tonique à la seconde, *mi, fa,* et l'autre, de la quinte à la sixte, *si, ut.*

LE MAÎTRE.

Ces trois manières d'être, ces trois gammes, ces trois ordres ou successions des mêmes sons constituent trois modes différents qu'on appelle *majeur, mineur, mixte.*

LE DISCIPLE.

Je commence à me brouiller avec le genre diatonique.

LE MAÎTRE.

Pourquoi cela? J'en serais faché, car c'est la source la plus féconde des chants.

LE DISCIPLE.

J'ignore ses prérogatives : mais je vois qu'avec les semi-tons entrelacés avec des tons, il complique l'art; il engendre ces trois modes qui me chiffonnent par la multitude des difficultés qu'ils me promettent; au lieu que dans l'octave ou gamme partagée en douze semi-tons égaux, quel que soit le son que je prenne pour tonique, tout reste comme il était; mais ce qui est fait est fait, et mon souci ne changera rien à la chose. Revenons donc sur ce que vous venez de me dire... Dans le genre diatonique trois modes...Gamme en *ut*, mode majeur...Gamme en *la*, mode mineur...Gamme en *mi*, mode mixte...Gamme en *ut* et majeure où des deux semi-tons l'un est placé de la tierce à la quarte, et l'autre de la septième à l'octave... Gamme en *la* et mineure, où des deux semi-tons l'un est placé de la seconde à la tierce, et l'autre de la quinte à la sixte... Gamme en *mi* et mixte, où des deux semi-tons l'un est placé de la première ou tonique à la seconde, et l'autre de la quinte à la sixte... Le chromatique n'a pas cette incommode famille. Mais à ce que je vois, nous ne fatiguerons guère les touches blanches qui n'entrent que dans ce dernier genre.

LE MAÎTRE.

Vous êtes prompt dans vos goûts, dans vos dégoûts et dans vos jugements.

LE DISCIPLE.

Pas trop; au reste je suis conséquent. Tenez, me voilà dans le mode majeur de *si*. *Si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, en montant; *si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, *ut*, *si*; à quoi m'ont servi les touches blanches?

LE MAÎTRE.

A rien.

LE DISCIPLE.

Convenez donc qu'à moins d'y fourrer du chromatique, elles resteront oisives.

LE MAÎTRE.

Vous plairait-il de comparer cette gamme en majeur de *si*, telle que vous venez de me la jouer, avec la gamme en majeur d'*ut*, telle que vous la connaissez?

LE DISCIPLE.

Pardon, monsieur, pardon. Je suis un idiot. Dans le mode majeur, l'ordre des sons est un ton de la première ou tonique à la seconde; un ton de la seconde à la troisième ou tierce; un semi-ton de la troisième ou tierce à la quatrième ou quarte; donc, en majeur de *si*, il faut *si*, *ut* dièse, *ré* dièse, *mi*.

LE MAÎTRE.

Continuez.

LE DISCIPLE.

En majeur d'*ut*, un ton de la quatrième ou quarte à la cinquième, ou quinte, ou dominante; un ton de la cinquième, ou quinte, ou dominante à la sixième ou sixte; un ton de la sixième ou sixte à la septième ou sensible; un semi-ton de la septième ou sensible à la huitième ou octave. Donc en majeur de *si*, *fa* dièse, *sol* dièse, *la* dièse, et *si*, et l'octave ou gamme en majeur de *si*...

LE MAÎTRE.

En majeur de *si*, dans le mode majeur de *si*, dans la modulation majeure de *si*, est très-bien dit, et non en *si* majeur, comme disent communément et mal les musiciens, car *si*, ni aucune autre note n'est majeure ou mineure.

LE DISCIPLE.

La modulation majeure en *si*, est *si*, *ut* dièse, *ré* dièse, *mi*, *fa* dièse, *sol* dièse, *la* dièse, *si*. Cinq dièses ou touches blanches, et réparation au genre diatonique et aux touches blanches. Je tâcherai dorénavant de penser avant que de parler.

LE MAÎTRE.

C'est le mieux, quoique ce ne soit guère l'usage.

LE DISCIPLE.

Monsieur... Un air... Un petit air en majeur de *si*, avec un peu de chromatique, afin que je m'exerce aussi sur les touches noires *ut*, *ré*, *fa*, *sol*, *la*.

LE MAÎTRE.

Je le veux; mais choisissez le mode.

LE DISCIPLE.

Dans le mixte... Oui, dans le mixte : J'aime le mélange.

LE MAÎTRE.

Tandis que je vais rêver à votre air; de votre côté, pratiquez ce que vous avez appris.

LE DISCIPLE.

Allons... Je suis en majeur de *si*... C'est en montant, *si*, *ut* dièse, *ré* dièse, *mi*, *fa* dièse, *sol* dièse, *la* dièse, *si*. C'est en descendant, *si*, *la* dièse, *sol* dièse, *fa* dièse, *mi*, *ré* dièse, *ut* dièse, *si*.

LE MAÎTRE.

Fort bien. Vous me demandez un air dans le mode mixte, et vous occupez mon oreille du mode majeur.

LE DISCIPLE.

Apaisez-vous. Me voici dans la modulation mixte de *si*... Mais voyons d'abord l'ordre et la marche de ce mode... Un semi-ton... Un ton... Un ton... Un semi-ton... Un ton... Un ton... Un ton... *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*... *Si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa* dièse, *sol*, *la*, *si*. C'est cela.

LE MAÎTRE.

Toutes les notes en majeur d'*ut*, en mineur de *la*, en mixte de *mi*, *naturelles*.

LE DISCIPLE.

Vous appelez les touches noires, notes naturelles?

LE MAÎTRE.

Non. J'appelle notes naturelles toutes celles qui ne sont

affectées ni d'un dièse, ni d'un bémol. Exemple : *mi* dièse devient pour la touche un *fa*; ce *fa*, touche noire, n'est plus une note naturelle; c'est une note dièse. *Ut* bémol devient pour la touche un *si*; ce *si*, touche noire, n'est plus une note naturelle; c'est une note bémol.

LE DISCIPLE.

Voilà qui est fort bien; mais mon air ne se fait pas, et je ne sais plus ou j'en suis de ma gamme... Recommençons... En montant, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa* dièse, *sol*, *la*, *si*; en descendant, *si*, *la*, *sol*, *fa* dièse, *mi*, *ré*, *ut*, *si*... Une seule touche blanche... Mes doigts ont plus de prise sur les touches noires... Monsieur, écoutez comme je me tire de cette gamme en mixte de *si*.

LE MAÎTRE.

Vous m'interrompez. Répétez ces modulations, ce qui sera beaucoup mieux que de vous entêter de la fantaisie de jouer un air.

LE DISCIPLE.

Cherchez toujours mon air, tandis que je m'exercerai sur le petit clavier, afin de vous faire moins de bruit... En *si* mixte; non en mixte de *si*, les semi-tons entre la première et la seconde, et entre la quinte et la sixte... En majeur d'*ut*, les semi-tons entre la tierce et la quarte, et entre la septième et l'octave... En mineur de *la*, entre la seconde et la tierce, et entre la quinte et la sixte... Oui, entre la quinte et la sixte; je ne me trompe pas, cela fera dans la modulation mineure d'*ut*; *ut*, *ré*, *ré* dièse.

LE MAÎTRE.

Point de *ré* dièse; mais *mi* bémol.

LE DISCIPLE.

La raison?

LE MAÎTRE.

C'est que dans l'ordre diatonique, il ne faut ni omettre une note dans la gamme, ni répéter la même.

LE DISCIPLE.

Vous m'écoutez, vous n'êtes donc pas à mon air?

LE MAÎTRE.

Non, non; point d'air; je n'y ai pas même pensé. Mais je me suis promis de vous tirer aujourd'hui d'*ut*, et il faut que je me tienne parole. Suivez votre modulation mineure d'*ut*.

LE DISCIPLE.

Si les autres me coûtent autant que ce maudit *ut*, je ne suis pas à la fin de mes peines... *Ut*, *ré*, *mi* bémol, *fa*, *sol*; et puis... Et puis, *la*, *si*, *ut*; et voilà ma gamme trouvée... Mais vous hochez de la tête. Est-ce que ce n'est pas cela?... Non, il faut que la quinte ne soit distante de la sixte que d'un semi-ton... C'est en montant, *ut*, *ré*, *mi* bémol, *fa*, *sol*, *sol* dièse; non, *la* bémol, *si* bémol, *ut*. Et en descendant, *ut*, *si* bémol, *la* bémol, *sol*, *fa*, *mi* bémol, *ré*, *ut*. Et vous allez voir comme je vous expédierai cette gamme.

LE MAÎTRE.

Doucement, doucement... Comparons un peu la modulation majeure avec la modulation mineure; qui sait si nous n'en déduirons pas quelque propriété générale qui nous servira?

LE DISCIPLE.

J'écoute. Voici du nouveau.

LE MAÎTRE.

La tonique *ut*, la seconde *ré*, la quarte *fa*, la quinte *sol* et l'octave *ut* ne changent point dans les deux modulations. La tierce, la sixte et la septième suivent seules la loi du mode auquel elles appartiennent. Ainsi dans la modulation majeure d'*ut*, la tierce est *mi*; dans la modulation mineure, *mi* bémol. En majeur la sixte est *la*; en mineur, *la* bémol. En majeur la septième est *si*; en mineur, *si* bémol; c'est-à-dire, ces trois intervalles d'un semi-ton plus grave en mineur qu'en majeur, tirez vous-même la conclusion.

LE DISCIPLE.

Je vous ai prévenu que j'étais un peu obtus; et la preuve c'est que je ne conclus rien.

LE MAÎTRE.

Cependant il s'ensuit évidemment qu'il y a trois bémols de plus en mineur qu'en majeur.

LE DISCIPLE.

Sans exception?

LE MAÎTRE.

Sans exception.

LE DISCIPLE.

Et s'il y a cinq bémols dans une modulation majeure, il y

en aura huit dans la même modulation mineure? Cela ne se peut, il n'y a que sept notes.

LE MAÎTRE.

Après? Est-ce qu'une de ces notes ne peut pas être double bémol?

LE DISCIPLE.

Un exemple, s'il vous plaît.

LE MAÎTRE.

En voici un fort simple. Vous conviendrez, je crois, qu'en majeur d'*ut* bémol, toutes les notes de l'octave ou gamme sont bémols.

LE DISCIPLE.

Sans doute; car puisqu'on suppose la tonique *ut* baissée d'un semi-ton, il faut, pour que la gamme reste la même, que les six autres notes soient baissées d'un semi-ton.

LE MAÎTRE.

Nous aurons donc en majeur d'*ut* bémol, sept bémols.

Ut bémol, *ré* bémol, *mi* bémol, *fa* bémol, *sol* bémol, *la* bémol, *si* bémol, *ut* bémol. Et en mineur d'*ut* bémol?

LE DISCIPLE.

Vous avez raison; la tierce, la sixte et la septième seront double bémol.

LE MAÎTRE.

Donc: *ut* bé, *ré* bé, *mi* bb, *fa* b, *sol* b, *la* bb, *si* bb; dix bémols.

LE DISCIPLE.

Monsieur.

LE MAÎTRE.

Qu'est-ce qu'il y a?

LE DISCIPLE.

Je crois que nous ferions bien de fermer le clavecin, et d'en rester où nous en sommes.

LE MAÎTRE.

Pourquoi?

LE DISCIPLE.

C'est que cet art excède de beaucoup l'étendue de mon esprit. Comment? Si l'on me propose de préluder en majeur d'*ut* double bémol, me voilà embarqué dans quatorze bémols; et en

mineur d'*ut* double bémol, dans dix-sept bémols; quelle tête pourrait y suffire?

LE MAÎTRE.

La vôtre.

LE DISCIPLE.

Vous lui faites trop d'honneur.

LE MAÎTRE.

Il y a un petit escamotage, qui n'est rien; dont je vous instruirai, quand il en sera temps, et qui vous débarrassera de tout ce fatras de dièses et de bémols. Vous pourriez le deviner.

LE DISCIPLE.

J'entends passablement ce qu'on me dit; mais je ne devine rien.

LE MAÎTRE.

Continuons donc.

LE DISCIPLE.

J'y consens; mais vous me promettez...

LE MAÎTRE.

Oui, je vous promets, je vous jure tout ce qu'il vous plaira. Mais retenez que dans l'octave ou la gamme, la tierce, la sixte et la septième sont majeures ou mineures; et sachez que la septième en majeure s'appelle aussi *septième superflue,* et en mineur, simplement *septième.*

LE DISCIPLE.

Et qu'est-ce d'être majeur ou mineur?

LE MAÎTRE.

De quoi parlez-vous? Du ton? Je vous l'ai dit. Des intervalles? Un intervalle est majeur, lorsque dans une gamme il a la même étendue que dans la modulation majeure d'*ut;* il est mineur, lorsqu'il a un semi-ton de moins que dans la même gamme majeure d'*ut.*

LE DISCIPLE.

Et s'il avait un semi-ton de plus, ou deux semi-tons de moins que dans cette modulation, comment l'appellerait-on?

LE MAÎTRE.

Et voilà les questions qui reviennent. Ainsi l'intervalle d'une tierce majeure est de deux tons, *ut mi;* d'une tierce mineure, d'un ton et demi, *ut mi* bémol; d'une sixte majeure, de quatre tons et demi, *ut la;* d'une sixte mineure, de trois tons et de deux

semi-tons, ou de quatre tons, *ut la* bémol; d'une septième majeure ou superflue, de cinq tons et demi, *ut si*; d'une septième mineure ou simple, de quatre tons et deux semi-tons, ou cinq tons, *ut si* bémol. De la sensible à l'octave, il n'y a jamais qu'un semi-ton. A présent, vous pouvez examiner seul la modulation mixte.

LE DISCIPLE.

D'abord il faut se la rappeler; *mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi.* Un demi-ton, trois tons, un demi-ton, deux tons; et en *ut, ut, ut* dièse... Non, il ne faut pas nommer deux fois la même note dans le genre diatonique... *Ut, ré* bémol, *mi* bémol, *fa, sol...* Je vais d'abord jusqu'à la quinte; là, je reprends haleine... Ensuite, *la* bémol, *si* bémol, *ut...* Et la gamme entière, *ut, ré* bémol, *mi* bémol, *fa, sol, la* bémol, *si* bémol, *ut*, en montant; *ut, si* bémol, *la* bémol, *sol, fa, mi* bémol, *ré* bémol, *ut*, en descendant.

LE MAÎTRE.

Ainsi la tonique *ut*, la quarte *fa*, la quinte *sol*, et l'octave *ut*, immuables en mixte, comme en majeur et en mineur. La tierce, la sixte et la septième, comme en mineur; la seconde seule, en ne s'éloignant de la tonique que d'un semi-ton, le caractérise et le distingue du majeur et du mineur. La seconde en mixte, étant d'un semi-ton plus grave qu'en majeur et en mineur, concluez.

LE DISCIPLE.

Que je conclue? à tout hasard, je conclus que... une gamme, un ton, une modulation quelconque ayant trois bémols de plus en mineur qu'en majeur, la modulation mixte en aura quatre de plus qu'en majeur.

LE MAÎTRE.

C'est cela. Récapitulons. Vous savez parcourir l'octave d'*ut* chromatique et son octave diatonique suivant les trois modes, majeur, mineur et mixte. La différence de ces trois manières de moduler vous est connue. Les dénominations différentes des huit notes de la gamme vous sont familières. Il me reste à vous parler des noms qu'on donne aux treize sons de l'octave chromatique.

De ces treize sons, il y en a huit de communs à l'échelle diatonique, et à celle-là; et on les appelle de même.

Dans l'octave chromatique d'*ut*, le son qui est au-dessus de la tonique ou le *ré* bémol, s'appelle *neuvième diminuée*.

Le son qui est au-dessus de la seconde *ré*, s'appelle *seconde superflue*, s'il est pris pour *ré* dièse; et *tierce mineure*, s'il est pris pour *mi* bémol.

Le son qui est au-dessus de la quarte, s'appelle *quarte superflue* ou *triton*, s'il est pris pour *fa* dièse; et *fausse-quinte*, s'il est pris pour *sol* bémol.

Le son qui est au-dessus de la quinte, s'appelle *quinte superflue*, s'il est pris pour *sol* dièse; et *sixte mineure*, s'il est pris pour *la* bémol.

Le son qui est au-dessus de la sixte, s'appelle *sixte superflue*, s'il est pris pour *la* dièse; et *septième*, s'il est pris pour *si* bémol.

La sixte *la* se prend aussi pour *si* double bémol; et alors ce son double bémol s'appelle *septième diminuée*.

Je vous ai dit comment on indiquait par des chiffres les huit notes de la gamme diatonique; je vais vous dire à présent...

LE DISCIPLE.

Un moment, s'il vous plaît. Pourquoi le son qui est au-dessus de la tonique *ut*, qui peut être *ut* dièse ou *ré* bémol, n'a-t-il pas aussi deux noms?

LE MAÎTRE.

Voilà une demande faite à propos, et qui sera répondue. En quelle octave sommes-nous?

LE DISCIPLE.

En *ut*.

LE MAÎTRE.

Si cet *ut* pouvait être dièse, nous n'y serions plus; donc il ne peut avoir deux dénominations.

LE DISCIPLE.

Cela est juste.

LE MAÎTRE.

Voici les caractères et les chiffres dont on se sert pour désigner les treize sons de la gamme chromatique.

Le premier se désigne par un 1 ou par un 8..... 1 ou 8.
Le second par un 9 barré.................... 9.
Le troisième par un 2 ou par un 9............. 2 ou 9.

Le qutarième	par un 2 suivi d'un dièse. . . .	2♯
	par un 2 suivi d'une croix. . . .	2^+
	par un 3.	3
	par un 3 précédé d'un bémol. . .	♭3
	par un 3 précédé d'un bécarre. .	♮3
	par un bémol.	♭
	par un bécarre..	♮
Le cinquième	par un 3.	3
	par un 3 précédé d'un dièse. . .	♯3
	par un dièse.	♯
Le sixième par un 4.		4
Le septième	par un 4 suivi d'un dièse. . . .	4♯
	par un 4 suivi d'une croix . . .	4^+
	par un 4 barré	4̸
	par un 5 barré	5̸
Le huitième par un 5		5
Le neuvième	par un 5 suivi d'un dièse.. . . .	5♯
	par un 5 suivi d'une croix. . . .	5^+
	par un 6.	6
	par un 6 précédé d'un bémol. . .	♭6
Le dixième	par un 6.	6
	par un 6 précédé d'un dièse. . .	♯6
	par un 6 précédé d'une croix . .	$^+6$
	par un 7 barré	7̸
Le onzième	par un 6 suivi d'un dièse. . . .	6♯
	par un 6 suivi d'une croix. . . .	6^+
	par un 7.	7
	par un 7 précédé d'un bémol . .	♭7
Le douzième	par un 7 suivi d'un dièse . . .	7♯
	par un 7 suivi d'une croix . . .	7^+
Le treizième par un 8		8

LE DISCIPLE.

Quelle forêt de signes! Quand me seront-ils familiers?

LE MAÎTRE.

J'expose les difficultés; c'est la pratique et le temps qui les lèvent. Tous les sons qui font avec la tonique des intervalles superflus sont suivis d'un dièse ou d'une croix; d'un dièse, s'ils sont en même temps notes dièses; comme dans l'octave chromatique d'*ut*, la quinte superflue *sol* dièse; d'une croix, s'ils

sont notes naturelles; comme la septième superflue *si*, dans la même octave.

LE DISCIPLE.

Pourquoi tant de signes pour treize sons? Treize n'auraient-ils pas été suffisants?

LE MAÎTRE.

Non. Ce nombre, qu'on pourrait à la vérité diminuer, est la suite nécessaire du double emploi d'un même son. Dans l'octave chromatique d'*ut*, le son, qui est au-dessus de la quarte, peut-être ou *fa* dièse ou *sol* bémol.

LE DISCIPLE.

Qu'importe, puisque c'est la même touche de mon clavier, le même son.

LE MAÎTRE.

Il importe si fort que, selon le nom qu'on lui donne, il appartient à telle ou telle modulation, il dérive de telle ou telle harmonie; l'accord qu'il portera sera différent; il sera le conducteur à certaines routes, et que c'est à ce nom que je reconnaîtrai le compositeur par principe et le compositeur de routine: mais vous m'avez fait enfreindre un serment.

LE DISCIPLE.

Un serment!

LE MAÎTRE.

Oui; celui de ne jamais dire à mon élève ce qu'il n'est pas en état d'entendre. Avez-vous compris quelque chose à ce que je viens de vous répondre? Non? Il était donc inutile que je vous répondisse. Revenons à la raison des autres signes. Le quatrième son de l'octave chromatique en a sept.

LE DISCIPLE.

Enrayons ici, de grâce; ma pauvre tête se perd là-dedans. Je m'en tiendrai pour le moment à exécuter ces treize sons chromatiques, de la main droite; à moins que vous ne fussiez assez honnête pour m'en apprendre le doigté de la main gauche.

LE MAÎTRE.

Si j'ai cette complaisance, j'en exigerai une autre.

LE DISCIPLE.

Dites?

LE MAÎTRE.

C'est de faire avec moi une petite tournée dans les octaves de *la* et de *mi*.

LE DISCIPLE.

Volontiers.

LE MAÎTRE.

Remarquez que les notes de la modulation mineure en *la* sont toutes naturelles, ainsi que celles de la modulation majeure en *ut*.

Que les huit notes de la modulation mixte en *mi* sont aussi toutes naturelles.

Que cette qualité commune à ces trois modulations les a fait appeler *relatives*.

Que la modulation mineure en *la* est d'un ton et demi, ou d'une tierce mineure plus grave que sa relative majeure *ut*.

Que la modulation mixte en *mi* est de deux tons, ou d'une tierce majeure plus aiguë que sa relative majeure *ut*.

Que les relatives, mineure *la* et mixte *mi*, sont éloignées d'un intervalle de quinte; car *mi* est la dominante de *la*.

Que vous n'avez exécuté en *la* que la modulation mineure et que ce son a ses modulations majeure et mixte.

LE DISCIPLE.

Je conçois; et ce sont ces deux dernières modulations en *la* que vous me demandez; il est aisé de vous contenter.

En majeur d'*ut*, deux tons, un demi-ton, un ton; donc en majeur de *la*; *la*, *si*, *ut* dièse, *ré*, *mi*.

En majeur d'*ut*, depuis la quinte jusqu'à l'octave, deux tons et un semi-ton. Donc, en majeur de *la*, *fa* dièse, *sol* dièse, *la*.

Et en montant, *la*, *si*, *ut* dièse, *ré*, *mi*, *fa* dièse, *sol* dièse, *la*.

En descendant, *la*, *sol* dièse, *fa* dièse, *mi*, *ré*, *ut* dièse, *si*, *la*.

Pas plus d'embarras pour la modulation mixte en *la*.

En montant, *la*, *si* bémol, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

En descendant, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, *ut*, *si* bémol, *la*.

LE MAÎTRE.

Et cela ne vous dit-il rien?

LE DISCIPLE.

Attendez... Oui... Cela me dit que la modulation majeure a trois dièses de plus que la modulation mineure; cela est évident,

puisque la tierce, la sixte et la septième sont d'un demi-ton plus aiguës en majeur qu'en mineur.

LE MAÎTRE.

Bien vu.

LE DISCIPLE.

Laissez-moi aller en *mi*; la modulation mineure en montant est *mi*, *fa* dièse, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*; en descendant, *mi*, *ré*, *ut*, *si*, *la*, *sol*, *fa* dièse, *mi*.

Sa gamme majeure est *mi*, *fa* dièse, *sol* dièse, *la*, *si*, *ut* dièse, *ré* dièse, *mi*, en montant; *mi*, *ré* dièse, *ut* dièse, *si*, *la*, *sol* dièse, *fa* dièse, *mi*, en descendant.

Donc, la modulation mineure a un dièse de plus que la mixte.

LE MAÎTRE.

Donc, la mixte enchérit sur la mineure en bémols, et la mineure en dièses sur la mixte. Donc, si la modulation majeure a un bémol, la mineure du même son en aura quatre, et la mixte cinq.

LE DISCIPLE.

Donc, si la modulation mixte a un dièse, la modulation mineure du même son en aura deux, et la majeure cinq. Qu'en dites-vous?

LE MAÎTRE.

Que vous vous arrêtez tout court, ou que vous galoppez. Puisque vous voilà parti, faites-moi la modulation majeure de *sol*.

LE DISCIPLE.

Sol, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa* dièse, *sol*, en montant.

Sol, *fa* dièse, *mi*, *ré*, *ut*, *si*, *la*, *sol*, en descendant.

J'aime cette modulation : elle n'a qu'un dièse, qu'une touche blanche.

LE MAÎTRE.

Et qu'aura-t-elle en mineur, cette modulation qui vous plaît? Des dièses? Des bémols? Et combien?

LE DISCIPLE.

Attendez, il faut que je raisonne... Toute modulation mineure a trois bémols de plus que la majeure du même nom... Ces trois bémols tombent sur la tierce, la sixte et la septième... Il s'agit de *sol*... La tierce *si* sera bémol, la sixte *mi* sera bémol, la septième *fa* sera bémol... Mais en majeur, ce *fa* est dièse... Le

bémol détruira le dièse. Le *fa* deviendra naturel; et en *sol* mineur, il y aura deux bémols; donc en *sol* mixte, trois.

LE MAÎTRE.

Grand logicien!

LE DISCIPLE.

Ne plaisantez pas; je vous assure que ces combinaisons-là ont leur difficulté. Sept notes naturelles, sept notes dièses, sept notes bémols; et trois modes.

LE MAÎTRE.

Et la modulation mineure, la modulation mixte relatives à la majeure de *sol*, quelles sont-elles?

LE DISCIPLE.

Nous savons que la mineure est d'une tierce mineure plus grave que la majeure; donc la modulation mineure relative de la majeure de *sol* est celle de *mi*, qui n'aura qu'un dièse, non plus que la majeure de *sol* : nous savons que la mixte relative est d'une tierce majeure plus aiguë que la majeure; donc cette mixte sera *si*. En vérité, je prends courage.

LE MAÎTRE.

Jusqu'à la première difficulté qui se présentera.

LE DISCIPLE.

Déjà je connais trois modulations relatives naturelles; trois modulations relatives avec un dièse; je parcours l'octave d'*ut* diatoniquement suivant les trois modes; je suis sublime dans les octaves de *la*, de *sol* et de *si*; je me tire des modulations majeure et mixte; ce que j'exécute dans quelques octaves, je puis l'exécuter en toutes. Je ne parle pas de l'octave chromatique d'*ut*; vous en penserez de mon caractère ce qu'il vous plaira, mais j'ai pris en dédain un genre hérissé de noms et de signes. Par quelle octave voulez-vous à présent que je poursuive mes excursions diatoniques?

LE MAÎTRE.

Voilà une belle ardeur dont il faut se presser de profiter.

LE DISCIPLE.

Se presser n'est pas obligeant.

LE MAÎTRE.

Ne vous fâchez pas d'une plaisanterie qui sera suivie d'un service important. Soyez soulagé du mode mixte.

LE DISCIPLE.

Ha, ce pauvre mode mixte!

LE MAÎTRE.

Oui, je le supprime; et pour que le mode mineur n'ait rien de commun avec ce monstre moderne, je donne une note sensible au premier... Mais sérieusement, est-ce que vous boudez?

LE DISCIPLE.

Et mon temps, et ma peine...

LE MAÎTRE.

Et la mienne que je ne regrette pas? Comment! vous vous révoltez contre le genre chromatique, et vous ne pouvez souffrir que je fasse main basse sur le mode mixte!

LE DISCIPLE.

La modulation mineure de *la* sera donc en montant, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol* dièse, *la*; et en descendant?

LE MAÎTRE.

Tous les sons naturels, et vous direz, *la*, *sol*, *fa mi*, *ré*, *ut*, *si*, *la*.

LE DISCIPLE.

Cette marche du mineur en montant est-elle bien selon la loi du genre diatonique? Au lieu d'aller par tons et semi-tons, sauter à la sensible par un ton et demi; cela est singulier. Et la raison de cette singularité?

LE MAÎTRE.

La meilleure que je sache, c'est que l'organe s'en accommode, et qu'il y a quelque principe physique de son indulgence qu'on découvrira peut-être un jour. Le croyez-vous plus secret que celui de l'intonation naturelle de la quinte, de la tierce et de la quarte de l'octave?

LE DISCIPLE.

Vous m'avez déjà dit quelque chose de cette prédilection de la voix; mais je ne m'en rappelle plus rien; un mot seulement qui me remette sur la voie.

LE MAÎTRE.

Tout corps sonore, outre son propre son, en fait encore résonner sensiblement deux autres plus aigus, l'un à la quinte au-dessus de son octave; l'autre à la tierce majeure au-dessus de sa double octave.

LE DISCIPLE.

Qu'on appelle ses harmoniques.

LE MAÎTRE.

Le premier fait une douzième, et l'autre une dix-septième avec le corps sonore.

LE DISCIPLE.

Quoi! quand je touche le second *ut* de mon clavier, le quatrième *sol* et le quatrième *mi* résonnent?

LE MAÎTRE.

Et en rapprochant ces deux sons de leur générateur, en les prenant au grave, on a la quinte et la tierce, deux sons que la tonique détermine, et qui préoccupent presque en naissant nos oreilles.

Le même *ut* fait frémir sa quinte au grave, et cette quinte, prise à l'aigu et rapprochée du générateur, est la quarte *fa*.

Ainsi dans ce cortége de sons, que la nature associe à la résonnance de tout corps, et qui l'accompagnent à plus ou moins de distance...

LE DISCIPLE.

Les plus familiers pour l'oreille et les plus faciles pour la voix sont l'octave *ut ut*, la quinte *ut sol*, la tierce *ut mi*, la quarte *ut fa*.

LE MAÎTRE.

D'où il s'ensuit que toutes les notes naturelles, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, excepté *si*, produisent pour leur quinte des notes naturelles.

LE DISCIPLE.

Pourvu que cela soit aussi vrai que facile à entendre. La quinte de *si* est le *fa* dièse.

LE MAÎTRE.

Que toutes les notes naturelles, excepté le *fa*, ont aussi des notes naturelles pour quarte.

LE DISCIPLE.

En effet la quarte de *fa* est le *si* bémol.

LE MAÎTRE.

Que le *fa* dièse a pour quinte l'*ut* dièse.
Que l'*ut* dièse a pour quinte le *sol* dièse.
Le *sol* dièse pour quinte le *ré* dièse.
Le *ré* dièse pour quinte le *la* dièse.

même en y comprenant les deux unissons. Comment accordez-vous cela?

LE MAÎTRE.

Vous avez donc oublié que le *ré* dièse et le *mi* bémol...

LE DISCIPLE.

Je suis un imbécile... Je trouve que nous avons beaucoup dit et peu exercé. Quelle est la modulation majeure de sept bémols?

LE MAÎTRE.

Combien y a-t-il de notes dans une gamme?

LE DISCIPLE.

Sept.

LE MAÎTRE.

Toutes les notes en majeur d'*ut* ne sont-elles

LE DISCIPLE.

Toujours un imbécile. C'est le majeur d'*ut* bé
comment je m'en démêlerai... Cette modulation
point d'intervalles à combiner... Tout est bémo
ré bémol, *mi* bémol, *fa* bémol... Mais c'est, je
chose que la modulation majeure de *si*... O
majeur de *si*, il y a cinq dièses... Ne me serait-i
de jouer avec cinq dièses qu'avec sept bémols?

LE MAÎTRE.

Et vous laisseriez là vos chers bémols?

LE DISCIPLE.

Je prends mes aises où je les trouve.

LE MAÎTRE.

Voudriez-vous me chercher la modulation
dièse?

LE DISCIPLE.

Belle difficulté! toutes notes naturelles en *ut;* toutes dièses en *ut* dièse.

LE MAÎTRE.

Puisque vous dédaignez les choses faciles, dites-moi la modulation majeure en *ré* bémol.

LE DISCIPLE.

Deux tons, un semi-ton, un ton... *Ré* bémol, *mi* bémol, *fa*, *sol* bémol, *la* bémol... En voici bien d'une autre; ce sont les mêmes touches qu'en majeur d'*ut* dièse.

LE MAÎTRE.

Et vous voilà revenu avec vos bons amis les bémols; car il y a sept dièses en majeur d'*ut* dièse, et il n'y a que cinq bémols en majeur de *ré* bémol.

LE DISCIPLE.

Vous vous jouez de mon ignorance.

LE MAÎTRE.

Nous nous amusons l'un et l'autre. Nous trompons par un peu de gaieté la sécheresse de la matière. Mais puisque nous en sommes sur les dièses et les bémols, ne ferions-nous pas bien de les couler à fond?

Dans la succession nécessaire des dièses *fa, ut, sol, ré, la, mi, si,* ne voyez-vous pas que le dernier est toujours note sensible, en majeur?

LE DISCIPLE.

Pas trop.

LE MAÎTRE.

Quel est l'intervalle de la sensible à l'octave?

LE DISCIPLE.

Un semi-ton.

LE MAÎTRE.

Donc, en *sol,* c'est *fa* dièse; en *ré,* c'est *ut* dièse.

LE DISCIPLE.

J'y suis. En *sol,* c'est le *fa* dièse, et il est seul : mais en *ré,* c'est l'*ut* dièse avec le *fa* dièse; en *la,* c'est le *sol* dièse avec le *fa* dièse et l'*ut* dièse... Voilà sur les dièses une belle propriété! pourquoi ne me l'avoir pas indiquée tout de suite? Vous m'eussiez épargné bien de la peine, que je me suis donnée à les chercher.

LE MAÎTRE.

Et vous eussiez ignoré bien des choses que vous avez apprises en les trouvant.

LE DISCIPLE.

Hélas! je ne sais rien, et le mois s'écoulera sans avoir eu la douceur de jouer un malheureux petit air.

LE MAÎTRE.

C'est votre faute, c'est la faute de votre ami; nous allions débuter par l'air : *Je n'en sais rien.* Je vous solfiais la belle allemande qui vous plaît; lorsque tout à coup vous faites des ques-

tions, il vous faut des principes, vous courez après l'érudition musicale, vous vous livrez à toutes sortes d'écarts; et nous arrivons où nous en sommes, au lieu d'aller où vous vouliez.

LE DISCIPLE.

Malgré votre haine pour les questionneurs et les questions, il faut pourtant que je vous demande si le dernier dièse est aussi la sensible en modulation mineure.

LE MAÎTRE.

Non. Vous voyez bien qu'en mineur de *mi, fa* dièse, le premier des dièses est la seconde de cette octave.

LE DISCIPLE.

C'est peut-être le dernier bémol.

LE MAÎTRE.

Et pourquoi?

LE DISCIPLE.

Pourquoi? Parce que les bémols vont au rebours des dièses.

LE MAÎTRE.

Méfiez-vous de ces analogies-là; et en général de toute analogie. Quel est le septième bémol dans la succession des bémols?

LE DISCIPLE.

Fa bémol.

LE MAÎTRE.

Quelle est la modulation de sept bémols?

LE DISCIPLE.

Ut bémol.

LE MAÎTRE.

Donc, le dernier bémol est quarte de la gamme.

LE DISCIPLE.

Mais en *sol* mineur; je sais qu'il y a deux bémols, dont le dernier est *mi*, qui n'est pas la quarte de *sol;* donc, votre règle n'est pas générale.

LE MAÎTRE.

Vous parlez du mineur, et moi je parle du majeur; et ce *mi*, qu'est-il dans la gamme de *sol*?

LE DISCIPLE.

Sixte.

LE MAÎTRE.

Concluez donc que le dernier bémol est quarte en majeur, et sixte en mineur, et non la note sensible.

Dites-moi à présent quelle est la modulation majeure d'un bémol?

LE DISCIPLE.

Puisqu'il n'y a qu'un bémol, ce bémol est *si*. Ce *si* est la quarte de la gamme. Donc la modulation est la majeure de *fa*.

LE MAÎTRE.

Vous voyez....

LE DISCIPLE.

Ce que je veux voir à présent, c'est si tous vos principes s'accordent. Un seul bémol *si*; modulation en majeur de *fa*... Mais la modulation mineure a trois bémols de plus que la majeure, vous me l'avez dit. Donc en mineur de *fa*, quatre bémols, *si*, *mi*, *la*, *ré*... Mais le dernier est la sixte, vous venez de me le dire... Le dernier est *ré*; en effet, sixte de *fa*... Tout tient, vous pouvez continuer.

LE MAÎTRE.

Vous voyez que la modulation majeure d'*ut* a toutes ses notes naturelles; que la modulation majeure de sa quinte *sol* a un dièse, et que la modulation majeure de sa quarte *fa* a un bémol. Concluez.

LE DISCIPLE.

Je conclus à jouer, soit en *ut*, parce que le naturel me plaît, soit en *fa*, parce que j'aime le bémol.

LE MAÎTRE.

Et moi, qu'en général si vous passez de la modulation d'un son à la modulation de sa quinte, vous aurez un dièse de plus, et à la modulation de sa quarte, un bémol de plus.

LE DISCIPLE.

Comme il vous plaira; mais je n'y vois plus rien... Je mens; je vois que votre conclusion est juste. Je sais qu'en majeur de *la*, il y a trois dièses, et qu'en majeur de *mi*, quinte de *la*, il y en a quatre. Donc, en majeur de *si* quinte de *mi*, il y en aura cinq; en majeur de *fa* dièse, quinte de *si*, il y en aura six; en majeur d'*ut* dièse, quinte de *fa* dièse, il y en aura sept; ce qui est évident; et ce qui ne l'est pas moins, c'est que le *si* dièse sera la note sensible, de même que dans la modulation majeure de six dièses, ou de *fa* dièse, le *mi* dièse sera pareillement la note sensible.

LE MAÎTRE.

Et la modulation majeure de six bémols?

LE DISCIPLE.

Succession des bémols, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*... Le dernier *ut* est la quarte.... Donc la modulation majeure de six bémols est *sol* et *sol* bémol.... Rien à gagner.

LE MAÎTRE.

Que dites-vous?

LE DISCIPLE.

Que le *fa* dièse peut être pris pour le *sol* bémol, ou le *sol* bémol pour le *fa* dièse; mais qu'il y a six dièses d'un côté, et six bémols de l'autre.

LE MAÎTRE.

Je prends cette tonique pour *fa* dièse, lorsque j'y suis conduit par des dièses; pour *sol* bémol, lorsque j'y arrive par des bémols; et vous serez de mon avis dans la suite. A présent, écoutez.

LE DISCIPLE.

Si je puis.

LE MAÎTRE.

La modulation majeure de *fa* dièse a six dièses, et la modulation majeure de *sol* bémol a six bémols; six et six font douze.

La modulation majeure d'*ut* dièse a sept dièses, et la modulation majeure de *ré* bémol a cinq bémols. Sept et cinq font douze.

La modulation mineure de *sol* dièse a cinq dièses, et la modulation mineure de *la* bémol a sept bémols. Cinq et sept font douze.

Donc toujours douze pour la somme des dièses et des bémols de deux modulations majeures ou mineures, qui ont l'une et l'autre pour tonique la même touche, sous deux noms différents.

LE DISCIPLE.

Je m'en réjouis pour le nombre douze. Mais je suis tellement excédé de dièses et de bémols, que je n'aurais pas la force d'exécuter une gamme, pas même le courage de vous demander un air.

LE MAÎTRE.

Je ne vous ai cependant entretenu que de sept dièses et sept bémols.

LE DISCIPLE.

Est-ce qu'il y en a davantage?

LE MAÎTRE.

Mais le *fa*, l'*ut* et le *sol* deviennent souvent des doubles dièses; et le *si*, le *mi* et le *la*, doubles bémols.

LE DISCIPLE.

Et vous espérez m'engager dans ces doubles-là?

LE MAÎTRE.

Non; ce sera pour une autre fois; mais il y a une belle propriété du nombre sept, et très-analogue à celle du nombre douze.

LE DISCIPLE.

Je m'en moque.

LE MAÎTRE.

Celle du nombre douze est relative à deux modulations majeures, ou à deux modulations mineures, prises dans une même octave...

LE DISCIPLE.

Je n'écoute plus.

LE MAÎTRE.

Celle du nombre sept est relative à deux modulations majeures, ou à deux mineures, prises dans deux octaves éloignées l'une de l'autre d'un demi-ton.

LE DISCIPLE.

Je n'entends plus. Je suis sourd.

LE MAÎTRE.

La somme des dièses et des bémols de ces deux modulations est toujours sept.

LE DISCIPLE.

Sept?

LE MAÎTRE.

Oui, sept.

LE DISCIPLE.

Malgré ma lassitude, vous m'entraînez.

En majeur de *fa*, un bémol; en majeur de *fa* dièse, six dièses. Six et un font sept.

En majeur de *sol*, un dièse; en majeur de *sol* bémol, six bémols. Six et un font sept.

En majeur de *la* bémol, quatre bémols; en majeur de *la*, trois dièses. Quatre et trois font sept.

En majeur de *mi* bémol, trois bémols; en majeur de *mi*, quatre dièses. Trois et quatre font sept.

En majeur de *si* bémol, deux bémols; en majeur de *si*, cinq dièses. Deux et cinq font sept.

... Toujours sept... Non, cela n'est pas vrai; car en majeur de *sol* un dièse; et en majeur de *sol* dièse, huit dièses, à cause du *fa* double dièse. Huit et un font neuf.

LE MAÎTRE.

Oui, neuf dièses. Mais vous ai-je dit qu'il fallait prendre la somme des dièses ou des bémols des deux modulations, ou la somme de leurs dièses et de leurs bémols? Si l'une donne des dièses, ne faut-il pas, selon ma règle, que l'autre donne des bémols? Votre exemple la laisse donc intacte.

LE DISCIPLE.

Il est vrai. C'est que je n'y suis plus. Ça, finissons. Parlez-moi du beau temps, de la pluie... Je crois que les saisons sont dérangées; il y a dix ans qu'on n'a vu de printemps; et les étés, on ne sait ce qu'ils sont devenus... Ah! qu'est-ce que ce bruit aigu?

LE MAÎTRE.

Ce n'est rien. C'est une corde de votre instrument qui vient de se casser; c'est l'effet de l'atmosphère qui relâche ou tend les cordes.

LE DISCIPLE.

Et il en arrive....

LE MAÎTRE.

Qu'elles se prêtent à cette tension, et rendent un son plus aigu, ou qu'elles s'y refusent et se cassent. Dans les temps secs et froids, elles se tendent et rendent un son plus aigu; au contraire, dans les temps chauds, humides et pluvieux, elles se relâchent et rendent un son plus grave.

LE DISCIPLE.

Et cette tension, ce relâchement se fait-il proportionnellement sur toutes les cordes?

LE MAÎTRE.

Nullement.

LE DISCIPLE.

Mon instrument n'est donc jamais d'accord, les cordes étant soumises à la loi de l'atmosphère qui est dans une vicissitude continuelle?

LE MAÎTRE.

Non, à la rigueur. Il y a des instruments qui tiennent bien l'accord; il y en a d'autres où la caisse travaille sans cesse et qui le perdent facilement. Dans tous, les vieilles cordes sont moins sujettes à se tendre et à se relâcher que les neuves.

LE DISCIPLE.

Quelle multitude de cordes, grosses, petites, longues et courtes! Il y en a... ma foi, je n'en sais rien; et moins encore la raison de leurs effets.

LE MAÎTRE.

Elle est toute simple. Si l'on pince une corde tendue, elle rend un son; plus elle est grosse ou longue, plus le son est grave; plus elle est courte et menue, plus le son est aigu.

LE DISCIPLE.

Mais il ne s'agit pas seulement de la faire résonner grave ou aigu; il faut qu'elle résonne à un certain intervalle, soit au grave, soit à l'aigu, d'une autre corde; et comment obtenir cet intervalle?

LE MAÎTRE.

L'art et l'oreille ont résolu ce problème. Ayez une corde tendue qui rende, par exemple, le son *ut*; coupez-la par moitié; et cette moitié rendra encore un *ut*, mais à l'octave aiguë du premier.

Prenez les deux tiers de la même corde entière; ces deux tiers rendront la quinte aiguë.

Prenez les quatre cinquièmes; et ces quatre cinquièmes rendront à tierce majeure.

Ainsi de divisions en divisions, vous formerez tous les sons de l'octave à l'aide d'un monocorde, ou d'une seule longue corde tendue entre deux chevalets fixes, sous laquelle vous promènerez à votre gré un chevalet mobile.

LE DISCIPLE.

Et voilà le principe de la construction de tous les instruments connus. Je ne serais pas faché d'en trouver un nouveau.

LE MAÎTRE.

Moi, je m'en soucierais assez peu ; il y en a déjà tant et de si parfaits.

LE DISCIPLE.

J'en voudrais du moins connaître l'étendue, comme je connais celle de mon clavecin.

LE MAÎTRE.

Vous connaissez donc bien votre clavecin ?

LE DISCIPLE.

Je le crois.

LE MAÎTRE.

De combien de cordes est-il monté ?

LE DISCIPLE.

Soixante-un sons ; soixante et une touches ; donc soixante et une cordes.

LE MAÎTRE.

Belle conséquence ! Votre clavecin a cent quatre-vingt-trois cordes, dont on n'obtient que soixante et un sons ; et le violon n'a que quatre cordes dont on tire près de cinquante sons chromatiques. Levez la barre qui couvre les sautereaux, et voyez.

LE DISCIPLE.

Le clavecin est une machine plus compliquée que je ne pensais. On a fait de la musique longtemps avant la découverte de cet instrument ?

LE MAÎTRE.

Assurément. Les premiers instruments étaient simples et de peu d'étendue. Chez les anciens Grecs, la lyre de Mercure n'avait que quatre cordes qui rendaient les sons de l'octave qui correspondent à *si*, *mi*, *la*, *mi*. L'octave des Chinois est de deux sons plus riche... Je crois que vous avez quelque chose à me dire ?

LE DISCIPLE.

Je veux vous dire que je vous prends en défaut à mon tour. Et parce que les anciens Grecs n'avaient à leur lyre que les quatre cordes *si*, *mi*, *la*, *mi* ; donc ils n'en tiraient que ces trois sons. Belle conséquence !

LE MAITRE.

C'est un fait. Leur gamme n'était pas encore formée.

LE DISCIPLE.

Tremblez.

LE MAÎTRE.

De quoi ?

LE DISCIPLE.

De la foule de questions qui me viennent : mais je ne veux pas vous arrêter. Quelles sont les six cordes des Chinois [1] ?

LE MAÎTRE.

Elles répondent à nos six sons, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *si*.

Les Grecs continuèrent à perfectionner leur octave et eurent un heptacorde, ou instrument à sept cordes, dont les sons étaient correspondants aux sons de notre gamme *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *si*; puis un octocorde dont les cordes résonnèrent nos sons *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *fa*, *si*. Enfin le célèbre, le grand, le fameux Pythagore composa son système qui comprit les sons suivants de notre gamme, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *fa*, *si* bémol, *si*.

Les cordes de la lyre de Mercure étaient dans cet ordre *mi*, *la*, *si*, *mi*.

Les cordes de l'heptacorde, dans l'ordre *mi*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*.

Les cordes de l'octocorde, dans l'ordre *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*.

Les cordes du système de Pythagore, dans l'ordre qui suit : *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* bémol, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

Les cordes de l'instrument des Chinois, dans l'ordre *mi*, *sol*, *la*, *si*, *ré*, *mi*.

LE DISCIPLE.

Pourquoi les Grecs laissèrent-ils à Pythagore l'honneur d'introduire dans l'octave le *si* bémol ? car l'art et l'oreille le leur inspiraient, l'art qui procédait par quinte tant en montant qu'en descendant. Cette fausse quinte *si fa*, ou ce triton *fa si* de l'octocorde m'interloque ; car leur oreille frappée des harmoniques du corps sonore devait se porter naturellement au *si* bémol.

1. Rapprochez ces détails de ceux qui sont donnés dans l'article sur les *Systèmes de musique des anciens peuples*, t. IX, p. 443.

LE MAÎTRE.

Vous avez raison ; mais je n'en sais pas assez pour vous expliquer cette bizarrerie.

LE DISCIPLE.

Et les autres bémols qui complétèrent l'octave chromatique, *mi* bémol, *la* bémol, *ré* bémol, *sol* bémol, quand les trouva-t-on ?

LE MAÎTRE.

Je l'ignore. Le savant abbé Roussier prétend que la découverte en est très-ancienne, et que le grand système de Pythagore et celui des Chinois dont les cordes sont bémols, formant ensemble l'octave chromatique complète, il y a toute apparence que cette octave existait chez quelque peuple que les Grecs et les Chinois, ignorants et fripons, ont dépouillé ; chacun emportant une pièce de la richesse étrangère dans son pays. Quoi qu'il en soit, on voit d'un coup d'œil les échelons de ces différentes gammes se multiplier dans l'ordre des quintes, *si, mi, la, ré, sol, ut, fa, si*♭, *mi* ♭, *la*♭, *ré*♭, *sol*♭.

LE DISCIPLE.

Ce qui inclinerait à penser qu'en effet les premiers hommes ont été entraînés par le plus sensible des harmoniques du corps sonore à procéder de cette manière.

LE MAÎTRE.

Cela se peut.

LE DISCIPLE.

Pythagore chez les Grecs, ou un autre chez les Égyptiens ou ailleurs, à l'aide d'un grand monocorde, aura tâtonné d'oreille jusqu'à ce qu'il ait eu un son à la quinte de la corde entière ; puis comparant la longueur qui résonnait la quinte avec la longueur de la corde entière, il aura vu, comme vous me l'avez dit, que l'une était les deux tiers de l'autre ; il aura fait sur ces deux tiers ce qu'il avait fait sur la corde entière, et il aura eu la quinte de ces deux tiers, et ainsi de suite. Prenant donc la corde entière pour *fa*, et la divisant par deux tiers, et par tiers de deux tiers, il aura trouvé :

Fa, ut, sol, ré, la, mi, si, fa♯, *ut*♯, *sol*♯, *ré*♯, *la*♯, *mi*♯. *si*♯, *fa*♯♯.

LE MAITRE.

Et en continuant, une longue suite de sons qui, rapprochés,

se succédaient par des degrés imperceptibles, un genre enharmonique, qui a existé du moins dans la théorie; quand vous auriez lu l'*Histoire de la Musique*, vous n'auriez pas mieux dit. Il ne vous restait plus qu'une chose à apercevoir.

LE DISCIPLE.

Quelle est-elle?

LE MAÎTRE.

Cela nous mènera loin.

LE DISCIPLE.

N'importe. J'aime l'érudition, et j'ai la tête fraîche pour tout ce qu'il vous plaira, excepté les dièses et les bémols.

LE MAÎTRE.

Quel est le rapport de la corde entière avec sa portion qui rendrait la tierce majeure?

LE DISCIPLE.

C'est, je crois, ses quatre cinquièmes.

LE MAÎTRE.

Comment vous y prendriez-vous pour avoir l'octave d'un son?

LE DISCIPLE.

Son octave grave? ou son octave aiguë? Je couperais la corde par moitié pour celle-ci; je doublerais sa longueur pour celle-là.

LE MAÎTRE.

Fort bien. Soit la corde entière *ut*. Les quatre cinquièmes de cette corde résonneront *mi*; les deux cinquièmes encore *mi*; son cinquième, encore *mi*; son dixième, encore *mi*; son vingtième, encore *mi*; son quarantième, encore *mi*; et son quatre-vingtième, encore *mi*. M'avez-vous compris?

LE DISCIPLE.

A merveille; et tous ces *mi* seront à l'octave aiguë les uns des autres.

LE MAÎTRE.

Me permettez-vous une autre question?

LE DISCIPLE.

Oui; que je puisse y répondre ou non.

LE MAÎTRE.

Quelle est la portion d'une corde *ut*, qui résonnerait sa quinte *sol?*

LE DISCIPLE.

Les deux tiers.

LE MAÎTRE.

Et que résonnera la moitié de ces deux tiers, ou le tiers?

LE DISCIPLE.

Il résonnera *sol*; et le tiers de ce tiers, *ré*; et le tiers de ce neuvième, ou le vingt-septième, *la*; et le tiers de ce vingt-septième, ou le quatre-vingt-unième, *mi*; et le tiers de ce quatre-vingt-unième...

LE MAÎTRE.

Halte-là. Quoi! rien ne vous choque dans tout cela?

LE DISCIPLE.

Non.

LE MAÎTRE.

En procédant par le rapport de la corde entière à sa tierce majeure...

LE DISCIPLE.

Je vois, je vois; j'y suis; j'ai trouvé que son quatre-vingtième sonnerait un *mi*; et en procédant par le rapport de la même corde entière à sa quinte, j'ai trouvé que le son *mi* serait le produit de son quatre-vingt-unième. Eh bien, savez-vous ce qu'il s'ensuit?

LE MAÎTRE.

Qu'à votre avis, il y a une des deux règles fausse; ce qui n'est pas.

LE DISCIPLE.

Ce qui n'est pas?

LE MAÎTRE.

Non. On a apprécié le *mi* tierce majeure d'*ut*, à quatre cinquièmes, en se conformant peut-être à la résonnance du corps sonore; et le même *mi* quinte de *la*, en se conformant à la division des cordes.

LE DISCIPLE.

Voilà donc deux lois contradictoires.

LE MAÎTRE.

Point du tout; mais il y a une loi pour la résonnance des corps sonores, et une loi pour la division des cordes vibrantes.

LE DISCIPLE.

Est-ce qu'une corde vibrante n'est pas un corps sonore?

LE MAÎTRE.

D'accord; mais deux expériences diverses ont donné deux résultats différents, en conséquence desquels il a fallu tempérer les instruments à touches fixes, comme le clavecin, fortifiant ou affaiblissant certains sons, de manière que le *mi* qui ferait la quinte de *la* fût aussi la tierce majeure d'*ut*.

LE DISCIPLE.

Comment? Tous les intervalles de mon clavecin sont altérés?

LE MAÎTRE.

Ou à peu près.

LE DISCIPLE.

Fi, le vilain instrument; ne m'en parlez plus, et vive le violon, où l'on promène ses doigts le long des cordes, et où l'on forme des intervalles aussi justes qu'il plaît à l'oreille. Je veux chanter.

LE MAÎTRE.

Chanter! j'y consens. La voix est sans contredit le plus beau des instruments; la musique vocale la plus belle musique; la musique instrumentale la plus parfaite n'est qu'une imitation inarticulée du cri animal. Je vous conseille de chanter. Mais avez-vous une voix?

LE DISCIPLE.

Belle demande? Chacun a la sienne; et j'ai la mienne comme un autre.

LE MAÎTRE.

Et quelle est la vôtre?

LE DISCIPLE.

Mais, c'est une voix.

LE MAÎTRE.

Une basse-taille, une taille, une haute-contre, un premier, un second dessus.

LE DISCIPLE.

Je ne sais ce que c'est que tout cela.

LE MAÎTRE.

Eh bien, la première fois, nous fermerons le clavecin, et nous chercherons quelle voix vous avez.

LE DISCIPLE.

En attendant, un air, s'il vous plaît; je veux essayer un air.

LE MAÎTRE.

Si vous chantez, que vous servira-t-il de savoir jouer un air?

LE DISCIPLE.

De rien, peut-être. Mais si je n'ai pas une voix, je ne chanterai pas et il faudra que je joue. Ainsi à tout hasard, un air : il y a assez longtemps que je soupire après.

LE MAÎTRE.

Je vous l'enverrai ce soir.

LE DISCIPLE.

N'y manquez pas, je vous en prie; faites aussi qu'il ne soit pas difficile.

FIN DU SECOND DIALOGUE ET DE LA SECONDE LEÇON.

TROISIÈME DIALOGUE

ET

TROISIÈME LEÇON.

LE MAITRE ET LE DISCIPLE.

LE MAÎTRE.

Eh bien, l'air que je vous ai envoyé, comment le trouvez-vous? C'est un menuet de Filtz : il est charmant et facile; et vous devez le jouer à ravir... Vous vous taisez... Allons. Jouez donc... Qu'est-ce qu'il y a... Est-ce qu'il vous est arrivé quelque chose de déplaisant?

LE DISCIPLE.

Très-déplaisant.

LE MAÎTRE.

Peut-on, sans indiscrétion, demander ce que c'est.

LE DISCIPLE.

C'est de tourner le papier en tout sens, de n'y voir que des lignes horizontales coupées de petites barres perpendiculaires et parsemées de taches rondes à queue, et d'une quantité d'autres figures et signes dont vous auriez bien dû m'expliquer la valeur.

LE MAÎTRE.

Vous ne savez donc pas lire la musique?

LE DISCIPLE.

Non.

LE MAÎTRE.

Et que diable ne le disiez-vous!

LE DISCIPLE.

Vous ne me l'avez pas demandé, et je pensais que vous vous en apercevriez de reste.

LE MAÎTRE.

J'aurais pu vous montrer toute la science théorique et pra-

tique de l'harmonie sans m'en douter ; cependant, pour suivre la route commune, au lieu de vous tourmenter sur les dièses, les bémols, les gammes, etc., j'aurais commencé par vous faire connaître les lettres, et vous apprendre à épeler ; car la musique est une langue, et ces caractères dont vous dites que mon papier est barbouillé sont des lettres, une écriture ; et l'air est une sorte de discours.

LE DISCIPLE.

Ne vous fâchez ni contre vous, ni contre moi. Tout ce que nous avons dit jusqu'à présent ne supposait que du bon sens, et pouvait s'entendre sans aucune connaissance pratique de la musique, et sans vous donner le moindre soupçon de mon ignorance. Ne regrettez ni votre temps, ni votre peine : car ce qui est appris n'est plus à apprendre ; et un peu plus tôt, un peu plus tard, il aurait toujours fallu y venir : d'ailleurs quand j'aurais quelque plaisir à lire la musique, je préfère de beaucoup la théorie de l'art à l'exécution.

LE MAÎTRE.

Je ne vous demanderai pas si vous persistez dans votre dédain du clavecin ; ce que j'ai à vous dire ce matin vous servira également et pour la voix, si vous en avez une, et pour tout instrument.

LE DISCIPLE.

Si j'en ai une ! mais je me rappelle, lorsque je vous chantai les premières mesures de la sonate en symphonie de Schobert, que vous me dîtes que je l'avais juste ; pour avoir la voix juste, il faut avoir une voix.

LE MAÎTRE.

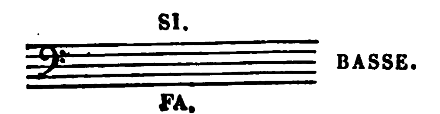
L'expérience a prouvé que l'étendue ordinaire et franche de la voix n'excédait pas une octave et trois notes. C'est apparemment ce qui a déterminé les premiers instituteurs de l'art à se borner à cinq lignes horizontales. Elles leur suffisaient pour écrire les onze notes de la voix, cinq sur les lignes, quatre dans leurs intervalles, une au-dessus de la plus haute, une au-dessous de la plus basse. Ils ont distingué sept sortes de voix, depuis la plus grave jusqu'à la plus aiguë ; et ils ont employé des signes qu'on appelle *clefs*, qui changeassent à discrétion le nom et la gravité du son écrit sur chaque ligne ; et voilà ce que l'on peut appeler la croix de par Dieu de la musique.

LE DISCIPLE.

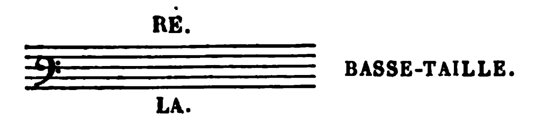
Je ne rougis point d'en être là. L'homme ignore avant que de savoir. Ignorer, apprendre et savoir; voilà la condition de tout âge.

LE MAÎTRE.

La voix la plus grave s'appelle *basse*, et son étendue est du second *fa* de votre clavier jusqu'au *si* inclusivement de l'octave suivante. Et c'est ce que l'on désigne par le signe que vous voyez sur la quatrième ligne, qu'on appelle *clef de fa* sur la quatrième ligne. Toutes les notes placées sur la ligne de cette clef se nomment *fa*; et par conséquent, la note écrite au-dessous de la plus basse est un *fa*; et la note écrite au-dessus de la plus haute est un *si*.



La seconde voix s'appelle *basse-taille*, et son étendue est du second *la* de votre clavecin jusqu'au *ré* inclusivement de l'octave suivante; et c'est ainsi que cela s'écrit.



LE DISCIPLE.

La même clef de *fa* est descendue de la quatrième ligne sur la troisième; et toutes les notes placées sur cette troisième ligne vont apparemment s'appeler *fa*; et en montant de là, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*; en descendant de la même ligne, *fa*, *mi*, *ré*, *ut*, *si*, *la*.

LE MAÎTRE.

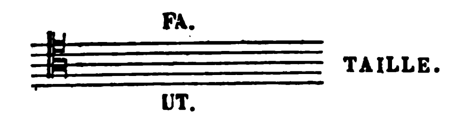
La troisième voix s'appelle *taille*, et son étendue est du second *ut* de votre clavier jusqu'au *fa* de l'octave suivante.

LE DISCIPLE.

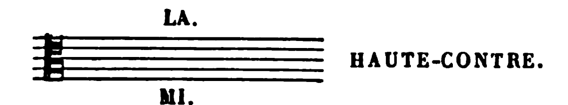
Permettez que j'écrive cela de moi-même; *ut* au-dessous de la première ligne; en partant de là, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*; et par conséquent, la clef de *fa* placée sur la seconde ligne, et descendue de la troisième qu'elle occupait.

LE MAÎTRE.

Vous avez dû conjecturer ainsi ; mais la chose est autrement. On a imaginé le nouveau signe que vous voyez sur la quatrième ligne. Il s'appelle *clef d'ut* sur la quatrième ligne; toutes les notes écrites sur cette ligne sont des *ut;* et par conséquent la note qui est au-dessus de la dernière des cinq est un *fa;* et celle qui est au-dessous de la première, un *ut.*



La quatrième voix s'appelle *haute-contre,* et son étendue est du second *mi* de votre clavier jusqu'au quatrième *la* ou le *la* de l'octave suivante; et c'est ce qu'on écrit ainsi :

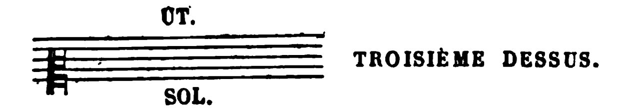


LE DISCIPLE.

Je vois ; la clef d'*ut* descendue de la quatrième ligne sur la troisième, comme il est avenu à la clef de *fa.* Mais je persiste dans ma remarque. Au lieu de cette clef d'*ut,* on pouvait encore se servir de la clef de *fa* sur la première ligne. On n'aurait eu qu'une clef pour ces quatre voix; clef qu'on aurait fait passer successivement de la quatrième ligne à la troisième, à la seconde, à la première.

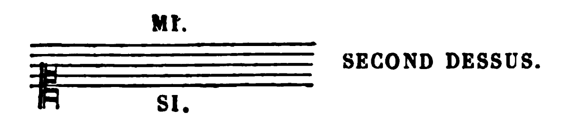
LE MAÎTRE.

La cinquième voix s'appelle *troisième dessus,* et son étendue est du troisième *sol* de votre clavier jusqu'à l'*ut* de l'octave qui suit. Ce qui se désigne ainsi :

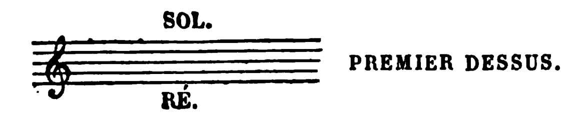


La sixième voix s'appelle *second dessus,* et son étendue est

du troisième *si* de votre clavier jusqu'au *mi* de l'octave au-dessus; comme vous le voyez marqué.



L'étendue de la septième voix ou de la plus aiguë est du troisième *ré* de votre clavier jusqu'au sol de l'octave suivante inclusivement; ce que vous reconnaîtrez à ce qui suit :



LE DISCIPLE.

Et le signe placé sur la seconde ligne se nomme *clef de sol* sur la seconde ligne, et toutes les notes de cette ligne sont autant de *sol.*

LE MAÎTRE.

L'étendue des sept voix est donc renfermée entre le second *fa* de votre clavier et le cinquième *sol;* ce qui forme trois octaves et une note, ou deux octaves d'*ut* précédées de quatre notes plus graves, et suivies de quatre notes plus aiguës.

LE DISCIPLE.

Sachons à présent si j'ai une voix, et quelle elle est.

LE MAÎTRE.

Chantez, car votre voix de conversation n'est pas votre voix de chant. Faites le son le plus grave ou le plus aigu que vous pourrez. Essayez de vous mettre à l'unisson avec l'*ut* du milieu de votre clavier... Vous êtes bien à l'unisson d'un *ut;* mais cet *ut* est d'une octave plus grave, et il est si net et si plein, que je crois que vous pouvez descendre à la quarte *sol.*

LE DISCIPLE.

Sol, sol. Je crois que je peux encore descendre d'un ton. Oui. *Fa, fa.* J'ai donc une voix de basse; tant mieux; c'est une voix mâle.

LE MAÎTRE.

Vous faites le *fa,* mais il est sourd et maigre; votre *sol* est

même un peu peiné, et je vous rangerais plutôt parmi les basses-tailles que parmi les basses. Entonnez le *la.*

LE DISCIPLE.

La, la.

LE MAÎTRE.

Il est bon. Vous faites le son le plus grave de la basse-taille ; mais cela ne suffit pas pour décider votre voix ; montez au *sol*... Allez au *la*... Ce *la* est déjà faible... Faites le *si*... Vous ne chantez plus, vous criez ; vous n'avez donc pas une octave. Pour être basse-taille, il faudrait aller au *ré*, et vous en êtes éloigné d'une quinte.

LE DISCIPLE.

Hé bien?

LE MAÎTRE.

Hé mal. Vous avez une voix à parler mais non à chanter.

LE DISCIPLE.

Et serviteur à la musique vocale. J'en suis un peu consolé, ma poitrine se fatigue aisément. Mais croyez-vous que tous les chanteurs de ce monde aient une étendue de voix de onze notes?

LE MAÎTRE.

Je crois que la plupart n'ont pas huit sons nets et pleins. Ils s'imaginent aller à deux octaves, mais ils comptent les sons faibles, maigres ou faussets, les sons peinés ; ils chantent avec plusieurs voix. D'autres, riches en étendue, ont les sons si durs, si secs, si désagréables, qu'ils font plutôt du bruit que du chant.

LE DISCIPLE.

C'est dommage que je manque d'étendue, car j'ai du timbre.

LE MAÎTRE.

Oui, mais la poitrine...

LE DISCIPLE.

Serait meilleure si la voix était plus étendue.

LE MAÎTRE.

Erreur. Vous avez la voix dix fois plus sonore et deux fois plus étendue et plus forte que moi, et ma poitrine est excellente. Mais faites comme moi ; jouez du clavecin. Les doigts ne sont pas sujets au rhume.

LE DISCIPLE.

Allons, revenons donc à la musique instrumentale, et fami-

liarisez-moi promptement avec la clef de *fa* sur la troisième ligne, afin de faire d'une pierre deux coups, connaître une clef dont j'aurai besoin pour l'instrument et pour ma voix dont vous approuvez les sons dans le bas.

LE MAÎTRE.

Quelle est la première note de votre voix?

LE DISCIPLE.

Dites de ma portion de voix; c'est le *la*, et sur la première ligne, le *si*, et sur les cinq lignes en montant, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*. Les notes sur les lignes montent et descendent par tierces.

LE MAÎTRE.

Et celles qui occupent les intervalles?

LE DISCIPLE.

Pareillement, *la*, *ut*, *mi*, *sol*, *si*, *ré*.

LE MAÎTRE.

Vous venez de les faire sur le clavier; mais de la main droite, et c'est de la gauche qu'il fallait se servir.

LE DISCIPLE.

Il est vrai, je m'en souviens. Ah ça, je connais les clefs, les notes des lignes, celles de leurs intervalles, et rien n'empêche que je ne joue un petit air.

LE MAÎTRE.

Mais les sons d'un air ne sont pas tous d'une égale durée; cette inégalité de durée se marque par des notes de différentes formes et valeurs, des rondes, des blanches, des noires, des croches, des doubles, triples, quadruples, quintuples croches; un air ne se chante pas toujours d'un chant continu, il y a des pauses d'une, de deux, de trois, de quatre, de cinq mesures, d'un soupir, d'un demi, un quart, un huitième, un seizième de soupir; ces silences ont leurs durées et leurs signes; les connaissez-vous? Toute la durée d'un air se partage en parties égales qu'on appelle mesures, et la durée de chaque mesure se sous-divise en d'autres moindres parties égales qu'on appelle temps. Connaissez-vous la diversité des mesures et leurs caractères, et la variété des temps propres à chaque mesure? Un air se chante sur une gamme ou sur une autre gamme; il est dans la modulation d'*ut*, ou la modulation de *ré*. Connaissez-vous les signes de chaque modulation? Sa modulation est majeure

ou mineure? Comment la distinguerez-vous? Il marche avec plus ou moins de vitesse; il a son caractère particulier, son expression; il est doux, tendre, pathétique, gai, affectueux. Qu'est-ce qui vous apprendra à discerner son mouvement, et le reste?

LE DISCIPLE.

Et vous me ferez avaler tout cela; il faudra que je digère tout ce détail avant que de jouer un air.

LE MAÎTRE.

Si vous pouvez vous en dispenser, j'y consens.

LE DISCIPLE.

Armons-nous de patience.

LE MAÎTRE.

Vous connaissez les clefs; les premiers signes qu'on voit après la clef, lorsqu'il y en a, indiquent la modulation; ils s'appellent dièses ou bémols, et ils ont cette figure ♯, ♭. La première est le dièse; la seconde est le bémol; et si le musicien veut que la note dièse ou bémol cesse de l'être, il en avertit par ce caractère ♮, qu'on appelle bécarre.

LE DISCIPLE.

Ainsi des vingt-quatre modulations dont douze sont majeures et douze mineures; si le musicien a choisi la majeure de *la* ou la mineure de *fa* dièse, il y aura trois dièses après la clef; mais qui m'indiquera que c'est la mineure de *fa* dièse, et non la majeure de *la?*

LE MAÎTRE.

La première mesure de l'air, et plus sûrement la dernière de la basse.

LE DISCIPLE.

Passons à la mesure; car c'est le signe qui suit apparemment celui de la modulation.

LE MAÎTRE.

Il est vrai; mais vous ne le comprendrez bien que par la valeur des notes. Nos ancêtres s'imaginèrent...

LE DISCIPLE.

Voici de l'érudition. C'est mon autre folie.

LE MAÎTRE.

Qu'aucun son de la musique ne pouvait durer plus d'une seconde ou pulsation du pouls; et ils désignèrent ce plus long

de leurs sons par la figure qui suit, et qu'ils appelèrent une ronde. . . . .

Ils partagèrent la durée de ce son en deux moitiés égales, d'une demi-pulsation chacune qu'ils nommèrent une blanche, et qu'ils figurèrent comme vous le voyez . . . .

Dans la suite, on divisa des sons de moindre durée; aujourd'hui on passe jusqu'à soixante-quatre sons et plus dans une pulsation.

La note d'un quart de pulsation, dont la durée est la moitié de la blanche, comme la durée de la blanche est la moitié de la ronde, qu'on nomme quart de note, s'appelle noire, et voici sa figure. . . . .

La moitié de la noire s'appelle croche, et vous voyez une croche. . . . .

A mesure que l'art fit des progrès, et que le gosier et les doigts s'exercèrent, on employa des sons de moindre durée, et l'on sous-divisa la croche en deux parties égales, qu'on appela doubles croches: la double croche en deux parties égales, qu'on appela triples croches; la triple croche en deux parties égales, qu'on appela quadruples croches; et il fallut autant de figures différentes qu'on fit de divisions et de sous-divisions.

Voici la figure de la double croche . . . .

Celle de la triple croche . . . .

Celle de la quatruple croche . . . .

Si vous comparez la quadruple croche à la ronde ou note d'une pulsation, vous verrez qu'elle équivaut à un soixante-quatrième de la première, ou qu'il faut passer soixante-quatre quadruples croches dans une seconde.

Mais on n'a plus d'égard à ces durées fixes et absolues; c'est la mesure, le mouvement et le caractère de la pièce qui disposent de la valeur des sons.

LE DISCIPLE.

Le goût est le vrai chronomètre.

LE MAÎTRE.

Autrefois on indiquait la mesure et le mouvement par les notes mêmes écrites après la clef; le nombre des temps par le nombre des notes; la durée de la mesure par la qualité de la

note. Ainsi pour une pièce à deux temps, après la clef, il y avait ou deux rondes, ou deux blanches, ou deux noires; et de même pour les autres mesures et leurs durées. Dans la suite, on substitua des chiffres et d'autres caractères aux notes.

On marqua la mesure à deux temps par 2.

Ou par le signe suivant 𝄵

Ou par un. . . . . . $\frac{2}{4}$.

Ce $\frac{2}{4}$ est plus expressif que les autres signes. Le 2 qui est au-dessus de la ligne marque le nombre des notes de la mesure, et le 4 qui est au-dessous en marque la qualité. Ainsi la mesure $\frac{2}{4}$ est de deux sons, dont chacun est le quart de la ronde ou une noire.

Même méthode des anciens pour la mesure à trois temps; c'étaient après la clef, ou trois rondes, ou trois blanches, ou trois noires.

Même réforme des modernes. Ils ont désigné la mesure à trois temps par un. . . . . 3.

Ou par un. . $\frac{3}{2}$.

Ou par un . . $\frac{3}{4}$.

Ce $\frac{3}{4}$ dit aussi qu'il y a trois notes dans la mesure, et que chacune de ces notes est le quart de la ronde ou une noire.

Voulut-on que la mesure fût à quatre temps, et chaque temps de la durée d'une noire, on se servit du signe que vous voyez. 𝄴

Le nombre de nos mesures tant à deux qu'à trois et quatre temps s'est fort accru.

Nous avons à deux temps, comme les anciens, le 2 et le 𝄵 et $\frac{2}{4}$

à trois temps, comme eux le 3 et le $\frac{3}{2}$ et $\frac{3}{4}$

à quatre temps, leur . . . . . . 𝄴

Et de plus qu'eux, à deux temps . . . le $\frac{6}{8}$

à trois temps, le $\frac{3}{8}$ le $\frac{3}{16}$ le $\frac{6}{4}$ le $\frac{6}{8}$ et le $\frac{9}{8}$

à quatre temps. . . le $\frac{12}{8}$.

Et au lieu de cette durée de la mesure fixée par le pendule ou la pulsation du pouls, nous écrivons au-dessus ou au-des-

sous des cinq lignes : Largo, Adagio, Andante, Andantino, Allegro, Presto assai, Molto, Poco, Prestissimo, Minuetto, Giga, Allemanda, etc., et pour l'expression : Cantabile, Vivace, Graziozo, Affettuoso, Triste, Lamentabile, etc... Ce qui n'obvie pas à l'arbitraire du goût, mais ce qui le restreint dans des limites assez étroites pour que tout musicien expérimenté ait une notion assez juste de l'Adagio pour ne pas le confondre avec l'Andante, de l'Andante pour ne pas le jouer Allegro; et ainsi des autres mouvements.

Ce n'est pas tout; on met des points après les notes, et ces points en augmentent la durée de moitié; ainsi la durée de la ronde pointée 𝅝. équivaut à une ronde et une blanche 𝅝𝅗𝅥.

On accélère la durée des sons en les renfermant sous un arc, et en écrivant le chiffre 3 sous l'arc en cette manière ♪♪♪ ou sans chiffre en cette manière ♪♪♪.

La durée de ces trois sons se réduit à la durée de deux sons de la même espèce. Pareillement les six notes ainsi liées ♪♪♪♪♪♪, avec le chiffre ou sans le chiffre, n'en durent que quatre de la même espèce ♪♪♪♪

L'arc qui embrasse deux notes prescrit aussi quelquefois de ne chanter que la première dont on traîne la durée d'autant qu'on en aurait donné à la seconde. C'est ce que vous observerez dans les mesures suivantes :



S'il arrive que le chant soit interrompu dans le courant d'une mesure, soit par goût, soit par disette d'imagination, ou quelque règle de l'art, on a des signes pour la durée de ces silences ou repos.

Si la durée du silence est d'une noire, voici son signe 𝄽, et on l'appelle soupir.

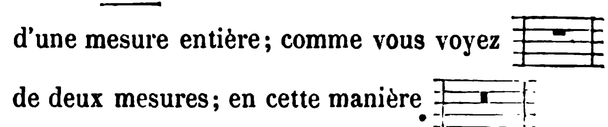
D'une croche, on l'appelle demi-soupir et on le marque ainsi 𝄾.

D'une double croche, on l'appelle quart de soupir, et voilà son signe

D'une triple croche, on l'appelle huitième de soupir, et voilà son signe

D'une quadruple croche, c'est un seizième de soupir qu'on désigne ainsi

Si sa durée est d'une blanche, on écrit deux soupirs; d'une ronde, quatre; d'une demi-mesure quelconque, voilà comme on le désigne



Voici la manière de marquer les pauses de trois, quatre, cinq, six, sept, huit mesures



Mais vous me laisseriez parler jusqu'à demain, si je n'avais envie de pauser. A présent, voulez-vous essayer un air?

LE DISCIPLE.

Pourquoi non! Voilà bien des choses à pratiquer, mais qu'importe? il faut en passer par là.

LE MAÎTRE.

Votre intrépidité marque du feu, de l'imagination, peut-être du génie. Qui sait si je ne brise pas la coque d'où sortira un compositeur de la première volée? Combien j'en serais fier! Un jour, je dirais : C'est moi qui lui ai appris ce que c'était qu'une ronde, une noire, un soupir; car tout père se glorifie des vertus de son fils; tout ami, des grands talents de son ami; tout maître, des prodiges de son élève; tout souffleur d'orgue, du jeu de son organiste. Mais pour écrire vos futures mélodies sublimes, il faudrait savoir lire et écrire la basse, la haute-contre, les premiers et second dessus, et les autres voix.

LE DISCIPLE.

Soit fait ainsi qu'il est requis, et que la postérité reçoive

mes œuvres et les admire; que ma nation me nomme, et se vante de moi. Les Pergolèse et les Hasse en ont été où j'en suis; partis du même point que moi, pourquoi n'irais-je pas aussi loin qu'eux? J'en accepte l'augure, et les difficultés disparaissent... Où en étions-nous?

LE MAÎTRE.

A lire et à écrire les voix. La basse-taille est plus aiguë que la basse...

LE DISCIPLE.

Et même d'une tierce; bref, si j'ai bien compris ce que vous m'avez dit de l'étendue des voix, la basse-taille est d'une tierce plus aiguë que la basse; la taille d'une tierce plus aiguë que la basse-taille; la haute-contre d'une tierce plus aiguë que la taille; le troisième dessus d'une tierce plus aigu que la haute-contre; le second dessus d'une tierce plus aigu que le troisième, et le premier d'une tierce plus aigu que le second...

LE MAÎTRE.

Donc les cinq lignes...

LE DISCIPLE.

Laissez-moi aller; ne refroidissez pas mon enthousiasme. Vous avez dit assez longtemps, et j'écoutais. Il faut que vous écoutiez à votre tour, et que je dise :

Donc les cinq lignes de basse sont	*sol, si, ré, fa, la.*
Les cinq lignes de basse-taille,	*si, ré, fa, la, ut.*
Les cinq lignes de taille,	*ré, fa, la, ut, mi.*
Les cinq lignes de haute-contre,	*fa, la, ut, mi, sol.*
Les cinq lignes du troisième dessus,	*la, ut, mi, sol, si.*
Les cinq lignes du second dessus,	*ut, mi, sol, si, ré.*
Les cinq lignes du premier dessus,	*mi, sol, si, ré, fa.*

Puisque je connais les notes placées sur les lignes, je connais aussi celles qui occupent leurs intervalles, et j'avais bien retenu la note la plus grave et la plus aiguë de chaque voix.

LE MAÎTRE.

Ajoutez que, pour jouer les voix plus commodément sur le clavecin, il faut retenir encore que le *fa* de la clef est toujours le troisième *fa* du clavier; l'*ut* de la clef, toujours le troisième *ut* du clavier, ou celui du milieu, et le *sol* de la clef, toujours le quatrième *sol* du clavier.

LE DISCIPLE.

Cela sera retenu, et même une autre chose que l'instrument me montre : c'est que la seconde ligne de la basse est la première de la basse-taille; la seconde de la basse-taille, la première de la taille; la seconde de la taille, la première de la haute-contre; la seconde de la haute-contre, la première du troisième dessus; la seconde du troisième dessus, la première du second dessus; la seconde du second dessus, la première du premier dessus.

LE MAÎTRE.

Et conséquemment que les premières lignes des sept voix, en partant de la basse, sont *sol, si, ré, fa, la, ut, mi.*

LE DISCIPLE.

Je l'aurais deviné; et les cinquièmes lignes des sept voix, *la, ut, mi, sol, si, ré, fa.*

Je ne serais pas plus embarrassé de vous nommer les notes les plus graves de chaque voix. En partant du deuxième *fa,* le son le plus grave de la basse, et en allant vers l'aigu du clavecin par tierces, ce sont *fa, la, ut, mi, sol, si, ré;* et leurs notes les plus aiguës, *si, ré, fa, la, ut, mi, sol.* Ainsi plus de difficulté sur les lignes, les clefs et l'étendue des voix; je n'en chanterais pas les airs, car je pense qu'il faut une longue habitude pour former juste les différents intervalles des gammes ; mais je les jouerais.

LE MAÎTRE.

Quelque habitude que vous eussiez, vous chanteriez tout au plus certains airs de basse-taille; mais votre voix ne se mettrait jamais à l'unisson vrai de la première ligne du second dessus. Voyez ce que vous pourriez faire? les notes des quatre dernières lignes de la basse; celles des trois premières de la taille; celles des deux premières de la haute-contre; la première ou la plus grave du troisième dessus; néant du second dessus et du premier, sous peine de fatiguer votre poitrine et d'écorcher nos oreilles.

LE DISCIPLE.

Mais sur mon instrument, avec mes doigts?

LE MAÎTRE.

Vous trouverez certainement les sons de toutes les voix; mais les jouer, c'est autre chose; il faut de l'application, du travail et du temps.

LE DISCIPLE.

J'ai peu de temps; mais j'en étendrai la durée par l'appli-

cation et le travail. Avoir peu de temps, et travailler beaucoup ; avoir beaucoup de temps, et en travailler d'autant moins, c'est presque la même chose.

LE MAÎTRE.

C'est-à-dire que vous proposez d'aller en raison composée de la directe du travail et de l'inverse du temps ; tant mieux. Et le doigté ?

LE DISCIPLE.

Le doigté des gammes de vingt-quatre modulations, de la main droite, de la main gauche, je conçois que c'est une affaire, et même une affaire qui ne se fera pas.

LE MAÎTRE.

La raison ?

LE DISCIPLE.

C'est que si je vous les demande, je ne les aurai pas, et que je ne les aurai pas davantage si je ne vous les demande pas. On ne sait comment faire pour obtenir quelque chose de vous. On s'y prend toujours trop tôt ou trop tard.

LE MAÎTRE.

Modérez-vous, je vais vous les écrire à l'instant ; je débuterai par les gammes de l'octave d'*ut*, et je continuerai par quintes.

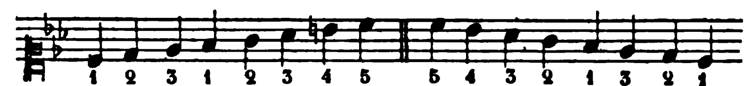
Gamme en majeur d'*ut*, doigtée pour la main droite.



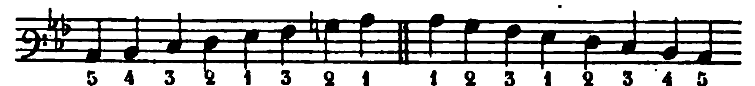
Gamme en majeur d'*ut*, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur d'*ut*, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur d'*ut*, doigtée pour la main gauche.



Voyez, lisez, exécutez.

LE DISCIPLE.

Tout de suite, et sans difficulté. Pour la main droite, clef d'*ut* sur la première ligne, clef du second dessus, et les notes des cinq lignes, *ut*, *mi*, *sol*, *si*, *ré*.

Pour la main gauche, clef de *fa* sur la troisième ligne, clef de basse-taille, et les notes des cinq lignes, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*.

Pour la mesure, il n'y a pas à s'y tromper, ce sont toutes noires; mais après la clef, point de signe qui m'indique si c'est à deux, à trois ou à quatre temps.

Quant aux chiffres écrits au-dessous des notes, c'est le doigté.

LE MAÎTRE.

Le chiffre 1 marque le pouce et le chiffre 5 le petit doigt. Je n'ai point déterminé de mesure; allez seulement avec retenue et égalité, et je serai content.

LE DISCIPLE.

Occupons-nous de ces gammes... La main droite, le pouce sur l'*ut* du milieu du clavier; car c'est l'*ut* de la clef... La main gauche, le petit doigt sur le deuxième *ut* du clavier, et le *fa* de la clef tombera sur le troisième *fa*... Je vais bien; votre visage riant me le dit... Mais pourquoi les signes et les clefs de la musique vocale employés à de la musique instrumentale, à la leçon d'un instrument qui a une étendue de trente-six notes, dont dix-huit pour chaque main? Il me semble que ces dix-huit notes exigeaient neuf lignes.

LE MAÎTRE.

J'en conviens; mais vous avez voulu chanter; vous avez voulu jouer; vous avez crié comme un enfant, après un air; vous n'avez eu ni cesse ni repos que je ne vous eusse doigté des gammes. Je me suis tant hâté, que je n'ai pu penser à tout. Il faut, pour le moment, que vous vous en teniez à la clef du premier et du second dessus pour la main droite; pour la gauche, dans la suite, j'userai de la clef de *fa* sur la quatrième ligne...

LE DISCIPLE.

Clef et ligne de la basse.

LE MAÎTRE.

Et s'il se rencontre des notes plus graves ou plus aiguës que celles des cinq lignes, je les porterai sur d'autres lignes au-dessus et au-dessous de celles-ci. Passons aux gammes en *sol*.

LE DISCIPLE.

Un dièse à la clef et sur le *fa*, pour le majeur; deux bémols pour le mineur, l'un sur le *si*, l'autre sur le *mi*.

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur de *sol*, doigtée pour la main droite



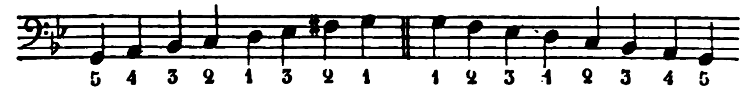
Gamme en majeur de *sol*, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *sol*, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *sol*, doigtée pour la main gauche.



LE DISCIPLE.

Qu'est-ce que ces deux barres qui séparent la gamme qui monte de la gamme qui descend? Et ces notes? aux unes pourquoi la tête en haut, aux autres la queue?

LE MAÎTRE.

Les deux barres, vous l'avez dit, ne servent qu'a séparer les gammes. Quant aux notes dont les têtes et les queues sont tournées tantôt en haut, tantôt en bas, ce n'est que pour la netteté de l'écriture. Gammes en *ré*.

LE DISCIPLE.

En majeur de *ré*, deux dièses à la clef, l'un sur le *fa*, l'autre sur l'*ut*; en mineur, un bémol sur le *si*.

LE MAÎTRE.

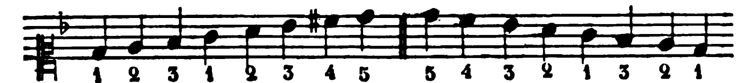
Gamme en majeur de *ré*, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur de *ré*, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *ré*, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *ré*, doigtée pour la main gauche.



LE DISCIPLE.

Je suis perdu. Je ne sais plus ce que c'est que ces deux premières notes de la première gamme, plus graves que l'étendue des cinq lignes de la basse.

LE MAÎTRE.

Si les notes montent et descendent de tierce sur les lignes, la note placée sur la ligne la plus basse étant un *sol*, descendez d'une tierce, et vous aurez *mi* sur la ligne surajoutée : ou plus brièvement, vous êtes en *ré*, donc la première note, celle que j'ai écrite au-dessous de la ligne surajoutée, est un *ré*. Vous vous effrayez beaucoup de peu de chose.

LE DISCIPLE.

C'est la tournure de mon caractère. Que voulez-vous? je suis inégal, et je ne m'en estime pas moins. Je vois qu'au-dessous du *sol* grave, il serait possible de tirer quatre autres lignes, *mi*, *ut*, *la*, *fa*. Mon embarras durera plus que ma crainte, je le prévois. Pourriez-vous me dire pourquoi, dans les gammes en mineur, ce dièse avant la septième note en montant, et point à la clef?

LE MAÎTRE.

C'est qu'il est accidentel. Son effet est de corriger par la sensible l'âpreté du mineur, en montant. En descendant, je l'ai supprimé. Mis après la clef, il eût régné sur toute la gamme. Gammes en *la*.

LE DISCIPLE.

En majeur de *la*, trois dièses, *fa*, *ut*, *sol*; en mineur de *la*, ni bémol, ni dièse, excepté celui de la sensible *sol*, en montant.

LE MAÎTRE.

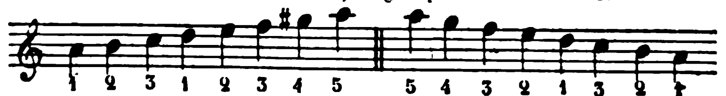
Gamme en majeur de *la*, doigtée pour la main droite.



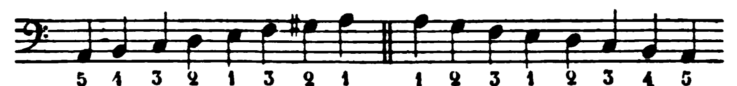
Gamme en majeur de *la*, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *la*, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *la*, doigtée pour la main gauche.



N'avez-vous eu aucune peur de cette ligne surajoutée au-dessus, en majeur de *la?*

LE DISCIPLE.

Nulle... *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*... c'est un *la* sur lequel on pourrait faire grimper *ut* et *mi* par deux autres lignes plus élevées. Mais pourquoi ce doigté de la main gauche au rebours du doigté de la main droite? et puis un exemple ne suffisait-il pas pour les gammes *ut*, *sol*, *ré*, *la*, où tout se ressemble?

LE MAÎTRE.

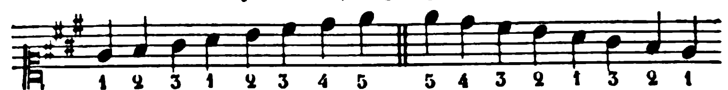
Si cette uniformité vous ennuie, consolez-vous, elle ne durera pas. Gammes en *mi*.

LE DISCIPLE.

En majeur de *mi*, quatre dièses, *fa*, *ut*, *sol*, *ré*; un dièse, *fa*, en mineur de *mi*.

LE MAÎTRE.

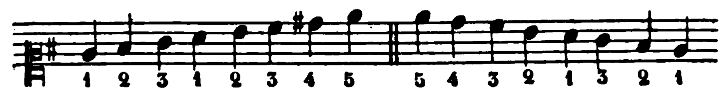
Gamme en majeur de *mi*, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur de *mi*, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *mi*, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *mi*, doigtée pour la main gauche.



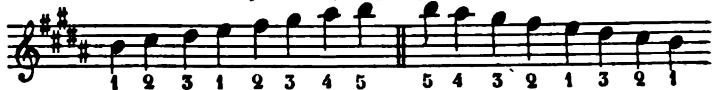
Gammes en *si*.

LE DISCIPLE.

En majeur de *si*, cinq dièses, *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*; en mineur de *si*, deux dièses.

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur de *si*, doigtée pour la main droite.



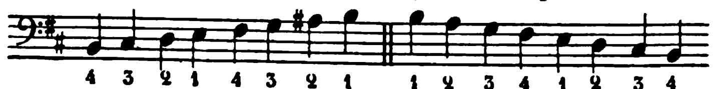
Gamme en majeur de *si*, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *si*, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *si*, doigtée pour la main gauche.



LE DISCIPLE.

M. le doigté change à la basse, pour la main gauche, tant au majeur qu'au mineur.

LE MAÎTRE.

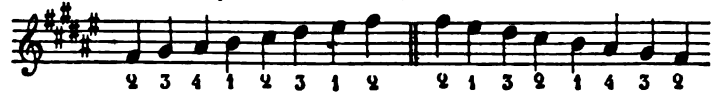
Gammes en *fa* dièse.

LE DISCIPLE.

En majeur de *fa* dièse, six dièses, *fa, ut, sol, ré, la, mi*; en mineur de *fa* dièse, trois dièses.

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur de *fa* dièse, doigtée pour la main droite.



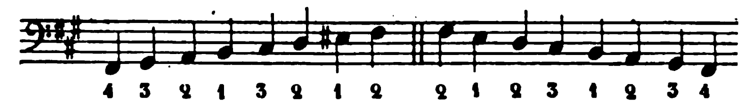
Gamme en majeur de *fa* dièse, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *fa* dièse, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *fa* dièse, doigtée pour la main gauche.



LE DISCIPLE.

Le doigté change encore ici; et peut-être changera-t-il aussi en *ut* dièse où nous allons. La pratique se complique diablement.

LE MAÎTRE.

Gammes en *ut* dièse.

LE DISCIPLE.

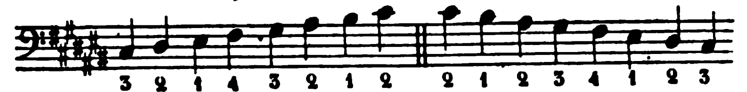
En majeur d'*ut* dièse, sept dièses, *fa, ut, sol, ré, la, mi, si*, en mineur d'*ut* dièse, quatre, *fa, ut, sol, ré*.

LE MAÎTRE.

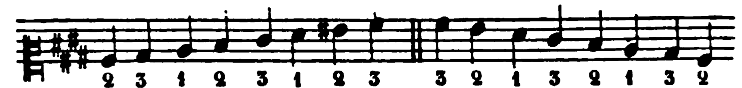
Gamme en majeur d'*ut* dièse, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur d'*ut* dièse, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur d'*ut* dièse, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur d'*ut* dièse, doigtée pour la main gauche.



Gammes en *sol* dièse.

LE DISCIPLE.

En majeur de *sol* dièse, huit dièses, *fa, ut, sol, ré, la, mi, si*; *fa* double dièse. En mineur de *sol* dièse, cinq dièses, *fa, ut, sol, ré, la.*

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur de *sol* dièse, doigtée pour la main droite.



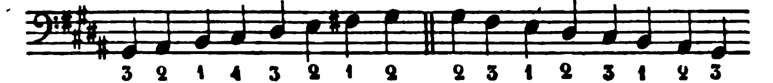
Gamme en majeur de *sol* dièse, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *sol* dièse, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *sol* dièse, doigtée pour la main gauche.



Gammes en *ré* dièse.

LE DISCIPLE.

En majeur de *ré* dièse, neuf dièses, *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*; *fa* et *ut* doubles dièses; en mineur, six, *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*.

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur de *ré* dièse, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur de *ré* dièse, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *ré* dièse, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *ré* dièse, doigtée pour la main gauche.



Gammes en *la* dièse.

LE DISCIPLE.

En majeur de *la* dièse, dix dièses, *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*; *fa* double dièse, *ut* double dièse, *sol* double dièse; en mineur de *la* dièse, sept dièses, *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*.

LE MAÎTRE.

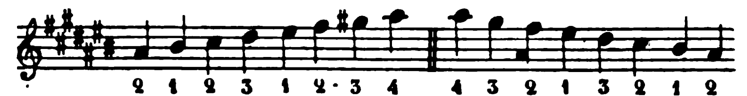
Gamme en majeur de *la* dièse, doigtée pour la main droite.



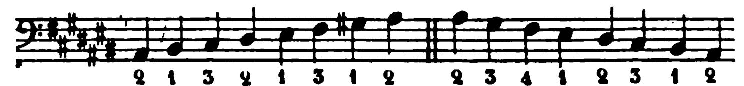
Gamme en majeur de *la* dièse, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *la* dièse, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *la* dièse, doigtée pour la main gauche.



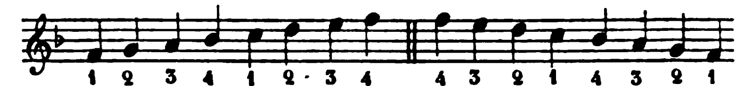
Gammes en *fa*.

LE DISCIPLE.

En majeur de *fa*, un bémol *si*; en mineur de *fa*, quatre bémols *si*, *mi*, *la*, *ré*.

LE MAÎTRE.

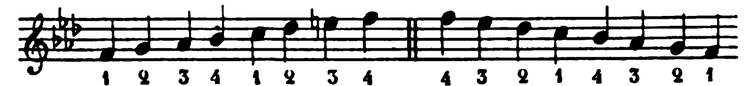
Gamme en majeur de *fa*, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur de *fa*, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *fa*, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *fa*, doigtée pour la main gauche.



Gammes en *si* bémol.

LE DISCIPLE.

En majeur de *si* bémol, deux bémols, *si*, *mi*; en mineur de *si* bémol, cinq bémols, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*.

LE MAÎTRE.

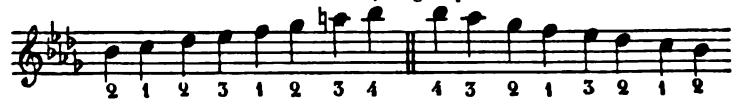
Gamme en majeur de *si* bémol, doigtée pour la main droite.



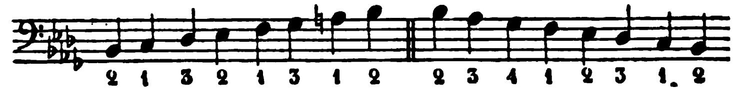
Gamme en majeur de *si* bémol, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *si* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *si* bémol, doigtée pour la main gauche.



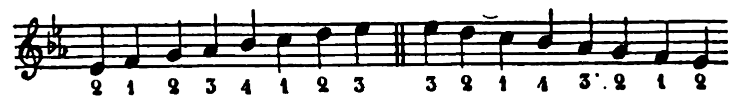
Gammes en *mi* bémol.

LE DISCIPLE.

En majeur de *mi* bémol, trois bémols, *si*, *mi*, *la*; en mineur de *mi* bémol, six bémols, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*.

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur de *mi* bémol, doigtée pour la main droite.



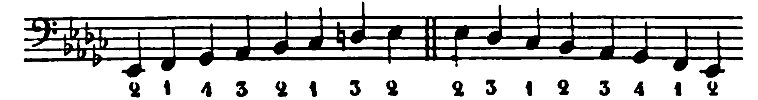
Gamme en majeur de *mi* bémol, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *mi* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *mi* bémol, doigtée pour la main gauche.



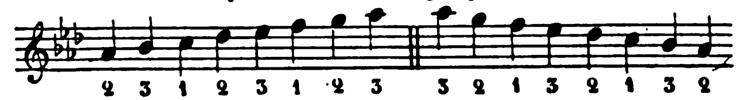
Gammes en *la* bémol.

LE DISCIPLE.

En majeur de *la* bémol, quatre bémols, *si*, *mi*, *la*, *ré*; en mineur de *la* bémol, sept bémols, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *fa*.

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur de *la* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur de *la* bémol, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *la* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *la* bémol, doigtée pour la main gauche.



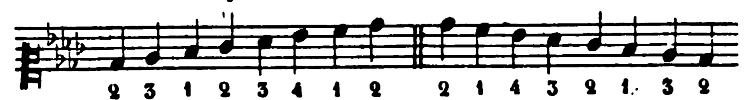
Gammes en *ré* bémol.

LE DISCIPLE.

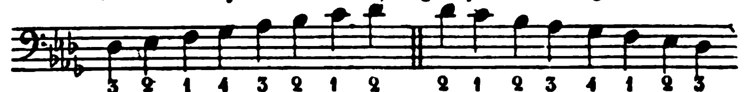
En majeur de *ré* bémol, cinq bémols, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*; en mineur de *ré* bémol, huit bémols, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *fa*; *si* double bémol.

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur de *ré* bémol, doigtée pour la main droite.



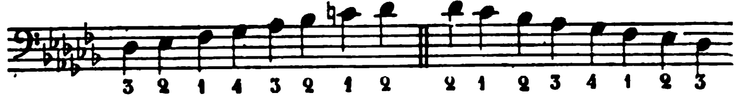
Gamme en majeur de *ré* bémol, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *ré* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *ré* bémol, doigtée pour la main gauche.



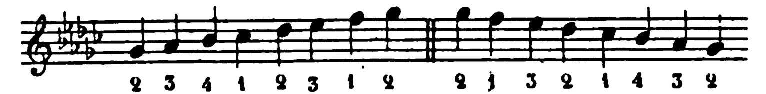
Gammes en *sol* bémol.

LE DISCIPLE.

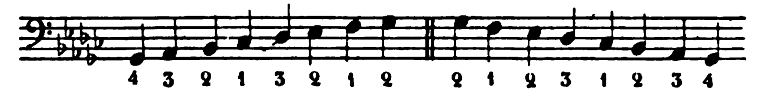
En majeur de *sol* bémol, six bémols, *si, mi, la, ré, sol, ut*; en mineur de *sol* bémol, neuf bémols, *si, mi, la, ré, sol, ut, fa*; *si* double bémol; *mi* double bémol.

LE MAÎTRE.

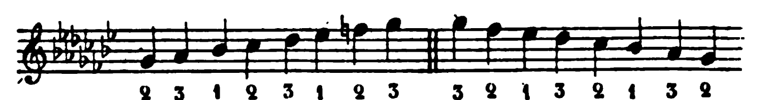
Gamme en majeur de *sol* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur de *sol* bémol, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur do *sol* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *sol* bémol, doigtée pour la main gauche.



Gammes en *ut* bémol.

LE DISCIPLE.

En majeur d'*ut* bémol, sept bémols, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *fa*; en mineur d'*ut* bémol, dix bémols, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *fa*; *si* double bémol, *mi* double bémol, *la* double bémol.

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur d'*ut* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur d'*ut* bémol, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur d'*ut* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur d'*ut* bémol, doigtée pour la main gauche.



LE DISCIPLE.

Monsieur, monsieur...

LE MAÎTRE.

Qu'est-ce qu'il y a?

LE DISCIPLE.

Je crois que vous écrivez de distraction.

LE MAÎTRE.

Sur quoi le croyez-vous?

LE DISCIPLE.

Sur les doubles emplois que vous faites. Arrivé à dix bémols, rien ne vous empêche d'aller à cent, si cela vous convient.

LE MAÎTRE.

Est-ce que vous m'auriez suivi jusqu'ici?

LE DISCIPLE.

Assurément; je me suis même occupé à vous dicter tout bas les bémols et les dièses; et je ne vous aurais pas trompé une seule fois.

LE MAÎTRE.

Vous avez fait de vous-même ce que j'aurais dû vous prescrire.

LE DISCIPLE.

Et j'ai remarqué que vous avez écrit les gammes d'*ut* bémol, de *la* dièse, de *ré* dièse, de *sol* dièse; et il m'a semblé que c'était peine perdue.

LE MAÎTRE.

Pourquoi?

LE DISCIPLE.

C'est que je ne passerai jamais par *la*. Le plus court est d'aller par *si*, *si* bémol, *mi* bémol, *la* bémol.

LE MAÎTRE.

J'approuve ce chemin; mais ces gammes qui vous ont paru superflues, ne vous ont-elles rien présenté de nouveau?

LE DISCIPLE.

Peu de chose... Seulement, j'ai vu un bécarre devant la septième note en mineur.

LE MAÎTRE.

Vous savez que le bécarre supprime le dièse ou le bémol. S'il arrive donc que la note qu'il précède soit affectée ou d'un double dièse ou d'un double bémol, ce signe n'en laissera subsister qu'un.

LE DISCIPLE.

Dans cette éternelle suite de gammes, n'avez-vous pas abandonné l'ordre que vous vous étiez proposé de suivre? ne deviez-vous pas aller de quinte en quinte, en partant d'*ut*; pourquoi n'en avez-vous rien fait?

LE MAÎTRE.

J'ai voulu épuiser les bémols, après avoir épuisé les dièses. Croyez-moi, ne dédaignez pas ces gammes. Vous les avez sous vos yeux; exercez-les beaucoup; ce travail fixera dans votre

mémoire le nombre de dièses et de bémols qui appartiennent à chaque modulation, vous familiarisera avec le clavier, déliera vos doigts, vous donnera le doigté, et vous disposera à des progrès rapides et faciles. Je ne cherche point à gagner du temps et à vous amuser. Si vous pouviez savoir aujourd'hui tout ce qu'il me reste à vous apprendre, demain vous n'auriez point de leçon. Je vais à présent vous enchaîner les modulations relatives.

LE DISCIPLE.

Tous les jours nous avançons d'un pas.

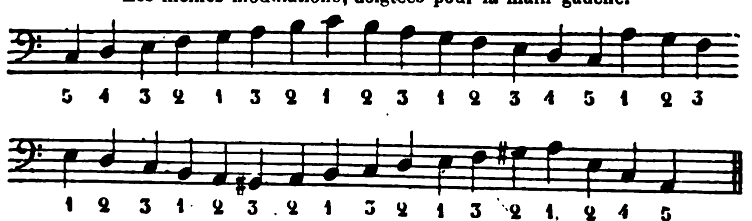
LE MAÎTRE.

Et c'est ainsi qu'on finit la route la plus longue, sans se fatiguer.

Modulations relatives, majeure d'*ut* et mineure de *la*, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives d'un dièse, majeure de *sol* et mineure de *mi*, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives de deux dièses, majeure de *ré* et mineure de *si*, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.





Modulations relatives de trois dièses, majeure de *la* et mineure de *fa* dièse, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.





Modulations relatives de quatre dièses, majeure de *mi* et mineure d'*ut* dièse, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



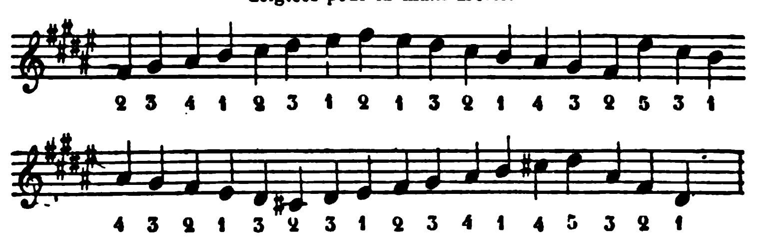
Modulations relatives de cinq dièses, majeure de *si* et mineure de *sol* dièse, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives de six dièses, majeure de *fa* dièse et mineure de *ré* dièse, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives de cinq bémols, majeure de *ré* bémol et mineure de *si* bémol, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives de quatre bémols, majeur de *la* bémol et mineure de *fa*, doigtées pour la main droite.





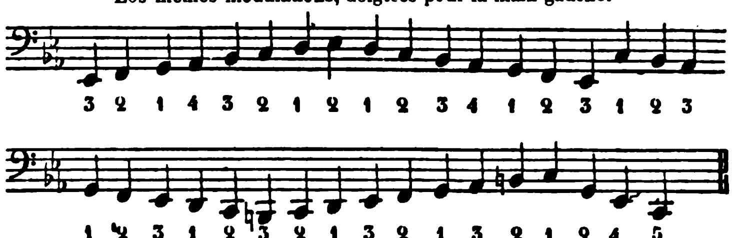
Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives de trois bémols, majeure de *mi* bémol et mineure d'*ut*, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives de deux bémols, majeure de *si* bémol et mineure de *sol*, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives d'un bémol, majeure de *fa* et mineure de *ré*, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



J'ai des égards ; je m'arrête où commenceraient les octaves qui vous déplaisent. Examinez celles-ci, et voyez s'il n'y a rien qui soit matière à question.

LE DISCIPLE.

Non, rien... ce dièse est accidentel ; ce bécarre contremarque la septième en mineur... Vous débutez par le majeur, vous finissez par le relatif mineur... L'exécution de ces gammes ne me paraît pas même difficile... Permettez que j'essaye... cela vise à du chant.

LE MAÎTRE.

Ne négligez pas les gammes qui précèdent ces petits enchaînements de modulations relatives que je vais vous écrire sous

une autre forme, allant seulement à la quinte du majeur et du mineur; et continuant par quarte, marche qui produira tout de suite les bémols, et qui rompra un peu la monotonie de ce détail.

Modulations relatives naturelles, doigtées pour la main droite.



Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives d'un bémol, doigtées pour la main droite.



Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives de deux bémols, doigtées pour la main droite.



Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives de trois bémols, doigtées pour la main droite.



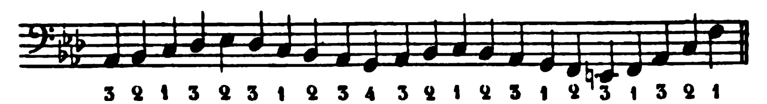
Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



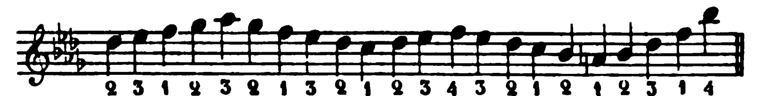
Modulations relatives de quatre bémols, doigtées pour la main droite.



Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



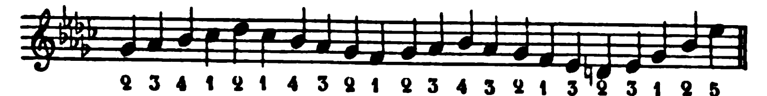
Modulations relatives de cinq bémols, doigtées pour la main droite.



Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives de six bémols, doigtées pour la main droite.



Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



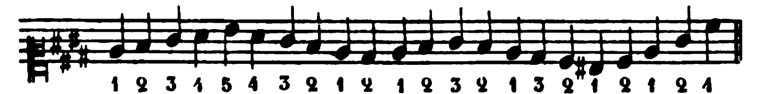
Modulations relatives de cinq dièses, doigtées pour la main droite.



Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



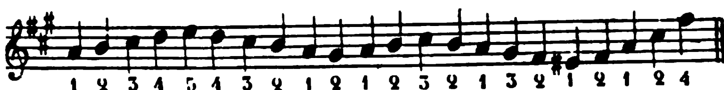
Modulations relatives de quatre dièses, doigtées pour la main droite.



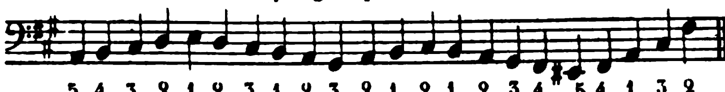
Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives de trois dièses, doigtées pour la main droite.



Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



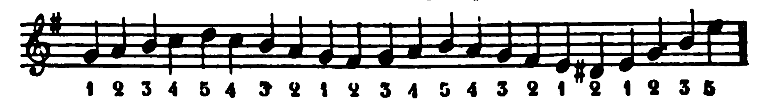
Modulations relatives de deux dièses, doigtées pour la main droite.



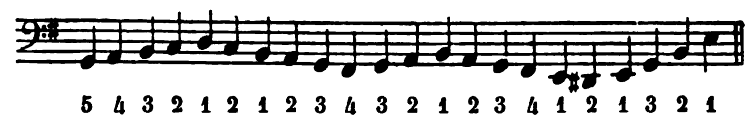
Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives d'un dièse, doigtées pour la main droite.



Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



Écoutez. Je vais vous jouer ces dernières modulations relatives... que vous ensemble?

LE DISCIPLE.

Cela dit quelque chose; mais ces exemples sont et plus courts et plus aisés que les précédents. Je voudrais montrer un peu plus d'habileté. J'aime le savant.

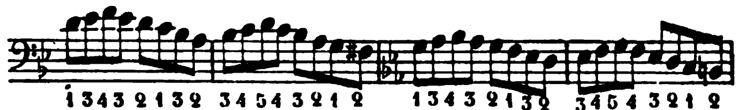
LE MAÎTRE.

Ou ce qui en a l'air, à la bonne heure; quoique la parade ne soit pas de mon goût, je vais vous satisfaire par une roulade qui enchaînera les modulations relatives, et qui, exécutée lestement tant de la main droite que de la main gauche, en imposera. Vous aurez parcouru toutes les modulations; et pour achever d'éblouir, nous donnerons à cela une mesure.

Enchaînement de modulations relatives, par quarte, doigtées pour la main droite.



En M. de *si* bémol. En m. de *sol*. En M. de *mi* bémol. En m. d'*ut*.





En M. de *ré* bém. En m. de *si* bém. En M. de *sol* bém. En m. de *mi* bém.









LE DISCIPLE.

Je vois que la roulade est finie, par le signe placé après la ronde *ut*, et par l'éclipse totale de dièses ; mais ces clefs de la main droite, de la main gauche jetées pêle-mêle, qu'est-ce que cela signifie?

LE MAÎTRE.

Le mélange des clefs était nécessaire; si je n'en avais employé qu'une, il eût fallu monter au-dessus de la dernière ligne et descendre au-dessous de la première, au moins d'une demie douzaine d'autres lignes, et la lecture serait devenue difficile. Si la main droite empiète par-ci par-là sur le domaine de la gauche ; cela est bien réciproque. Ces perpendiculaires si souvent répétées séparent les mesures; les notes renfermées entre deux de ces barres font une mesure; toutes les mesures sont complètes, excepté la première; car on peut commencer un chant en levant, ou par une portion de mesure, dont la dernière est le complément.

LE DISCIPLE.

J'entends. Le signe qui suit la clef me dit que la mesure est à deux temps. La roulade commence par un quart de mesure; chaque temps a quatre croches ou la valeur d'une blanche ; et le mouvement est... Je n'en sais rien... Est-ce adagio, andante, allegro, presto?

LE MAÎTRE.

Ce sera prestissimo, si vous voulez ou si vous pouvez ; mon

avis, à moi, est que ce soit d'abord largo, adagio, andante, afin d'aller d'un mouvement égal et prendre l'habitude de jouer rondement, qualité essentielle qui n'est si rare que parce qu'on a commencé par jouer trop vite.

LE DISCIPLE.

Comme mes doigts sont déjà dégourdis, je vais essayer allegro.

LE MAÎTRE.

Est-ce que vous savez ce que c'est qu'allegro? Je ne croyais pas la durée des mouvements déjà fixée dans votre tête.

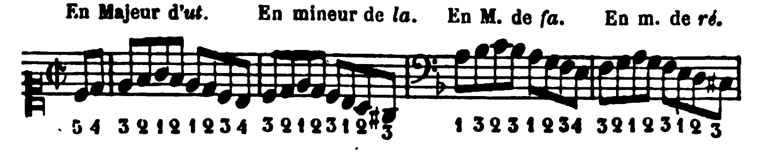
LE DISCIPLE.

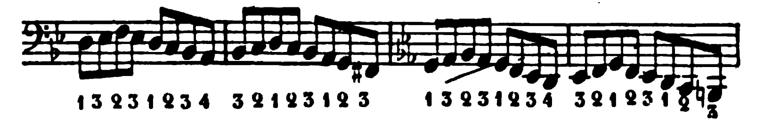
Point de dispute ; ce que je crois allegro...

LE MAÎTRE.

Moins vite... vous barbouillez... si vous n'y prenez garde, vous vous accoutumerez à barbouiller... Sagement, clairement, nettement, lentement, lentement... comme cela... fort bien... mais afin que la main gauche ne chôme pas, tandis que la droite s'exerce, je vais vous écrire le même enchaînement de modulations relatives pour la gauche.

Enchaînement de modulations relatives, par quarte, doigtées pour la main gauche.





En M. de *la* bémol. En m. de *fa*.

En M. de *ré* bém. En m. de *si* bém. En M. de *sol* bém. En m. de *mi* bém.



En M. de *si*. En m. de *sol* dièse.



En M. de *mi*. En m. d'*ut* dièse. En M. de *la*. En m. de *fa* dièse



En M. de *ré*. En m. de *si*.



En M. de *sol*. En m. de *mi*.



Voilà du travail pour la main gauche.

LE DISCIPLE.

Vous m'avez arrêté dans le plus beau chemin. Je tenais la première roulade presque jusqu'aux dièses. Allez votre train, et laissez-moi aller le mien.

LE MAÎTRE.

Voilà une ferveur, mais une si admirable ferveur, que je souhaite plus que je n'espère qu'elle dure.

LE DISCIPLE.

Elle durera.

LE MAÎTRE.

Tant mieux... tandis que vous étudiez, je continue à vous tailler de la besogne... Autre roulade.

LE DISCIPLE.

Faites-en deux... dans un instant, je suis quitte des précédentes. A quoi pensez-vous?

LE MAÎTRE.

A vous arranger les mêmes modulations relatives, mais enchaînées par quinte, afin de produire d'abord les dièses.

LE DISCIPLE.

Souvenez-vous que j'ai deux mains.

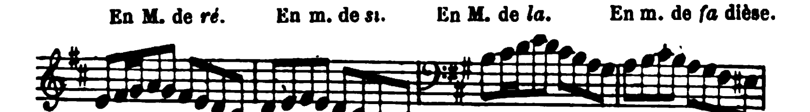
LE MAÎTRE.

Enchaînement de modulations relatives, par quinte, doigtées pour la main droite.

En M. d'*ut*. **En m. de *la*.** **En M. de *sol*.** **En m. de *mi*.**



En M. de *ré*. **En m. de *si*.** **En M. de *la*.** **En m. de *fa* dièse.**

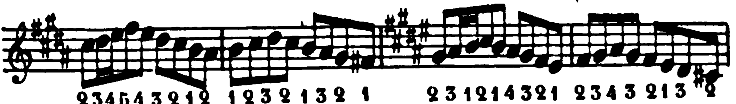




En m. d'*ut* dièse.



En M. de *si*. **En m. de *sol* dièse.** **En M. de *fa* dièse.** **En m. de *ré* dièse.**



En M. de *ré* bémol. **En m. de *si* bémol.** **En M. de *la* bémol.** **En m. de *fa*.**



Passage chromatique.



En M. de *mi* bémol. En m. d'*ut*. En M. de *si* bémol. En m. de *sol*.



En M. de *fa*. En m. de *ré*. En M. d'*ut*.



Et d'un ; passons à l'autre.

Enchaînement de modulations relatives, par quinte, doigtées pour la main gauche.

En Majeur d'*ut*. En mineur de *la*. En M. de *sol*. En m. de *mi*.



En M. de *ré*. En m. de *si*. En M. de *la*. En m. de *fa* dièse.



En M. de *mi*. En m. d'*ut* dièse.



En M. de *si*. En m. de *sol* dièse. En M. de *fa* dièse. En m. de *ré* dièse.



En M. de *ré* bém. En m. de *si* bém. En M. de *la* bém. En m. de *fa*.



Passage chromatique.







Voilà ma tâche faite, et la vôtre préparée.

LE DISCIPLE.

Il a raison... oui, c'est ainsi...

LE MAÎTRE.

Je vous l'ai dit, et je vous le répéterai souvent encore, il faut d'abord faire mal, pour faire bien.

LE DISCIPLE.

Je le tiens à la fin, ce maudit passage de six bémols... oui, c'est cela! A celui de sept... Point. Il a mieux aimé écrire cinq dièses... Vous vous levez; vous me quittez dans un moment brillant... Savez-vous qu'il faut aux hommes un approbateur?

LE MAÎTRE.

Demain, je suis aux ordres de votre vanité. L'heure me presse; tandis que je chercherai ma canne et mon chapeau, jetez un coup d'œil sur ces dernières roulades; voyez s'il n'y a rien qui vous soit étranger, et vous reprendrez ensuite.

LE DISCIPLE.

Enchaînement de modulations par quinte... c'est l'inverse de ce que j'étudie... Qu'est-ce que c'est que ces petites notes?

LE MAÎTRE.

Un passage chromatique non mesuré; il m'a servi à remonter le clavier de deux octaves. Vous vous en tirerez comme vous pourrez; le point important pour cette fois et pour toutes les

autres, c'est de faire les notes bien égales, quels que soient le mouvement et la mesure que vous choisissiez.

LE DISCIPLE.

Qui est-ce qui vient m'interrompre... Ah! c'est une invitation d'aller passer quelques jours à la campagne... Dites que je ne saurais... J'aime mieux rester... Trois jours!... Au bout de trois jours, j'aurai tout désappris.

LE MAÎTRE.

N'y aurait-il pas un clavecin à cette campagne?

LE DISCIPLE.

Oui, mauvais, désaccordé; et je n'en perdrai pas moins trois leçons... Dites que je ne saurais.

LE MAÎTRE.

Si pendant ces trois jours vous vous exerciez au point d'exécuter un peu couramment ce que je vous laisse, je serais content, et vous auriez raison de l'être.

LE DISCIPLE.

J'irai donc... Mais priez votre maître de ma part de faire accorder le clavecin, entendez-vous?... Non, non; ne lui dites rien... Il vaut mieux que j'écrive; c'est le plus sûr... Il n'aurait qu'à oublier ma commission ou la faire de travers, comme c'est leur usage, il y aurait de quoi me désespérer.

LE MAÎTRE.

Il fait beau. Amusez-vous bien. Fatiguez le plus que vous pourrez vos pieds et vos mains. Promenez-vous beaucoup, et jouez d'autant.

LE DISCIPLE.

C'est mon projet.

LE MAÎTRE.

Après les fêtes.

LE DISCIPLE.

Après les fêtes.

FIN DU TROISIÈME DIALOGUE ET DE LA TROISIÈME LEÇON.

QUATRIÈME DIALOGUE

ET

QUATRIÈME LEÇON.

LE MAITRE, LE DISCIPLE ET LE PHILOSOPHE.

LE MAÎTRE.

Hé bien, comment vous trouvez-vous de votre campagne?

LE DISCIPLE.

A merveille. Liberté, gaieté, bonnes gens, bon vin, jolies femmes, et belles promenades.

LE MAÎTRE.

Et par conséquent, nos gammes et nos modulations relatives bien oubliées.

LE DISCIPLE.

Vous vous trompez.

LE MAÎTRE.

Tant pis pour vous. Nous sommes donc fort habile?

LE DISCIPLE.

Les mains vont assez bien; mais la tête va mal.

LE MAÎTRE.

Qu'est-il arrivé à cette chère tête? En effet vous paraissez triste.

LE DISCIPLE.

C'est que je le suis; mais laissons cela, et parlons d'autre chose. J'exécute la première roulade presque allegro de la main droite; pour la gauche...

LE MAÎTRE.

Un peu andante. Faites-moi entendre cela?

LE DISCIPLE.

Volontiers. Je ne regarde pas le livre.

LE MAÎTRE.

Mais vous regardez le clavier, ce qui est pis... Bravo... Un peu trop vite. Ne vous pressez pas... Encore une fois, allez lentement, sans quoi vous n'irez jamais également.

LE DISCIPLE.

Je fais mieux quand je suis seul, parce que j'ai moins de prétention. Hier, je jouai cinq à six fois de suite la bonne partie des leçons précédentes devant un ami, et je jouai à ravir... Tenez, le voilà qui entre; vous lui demanderez.

LE PHILOSOPHE.

Il est vrai... Mais le voyage va diablement retarder vos progrès. Quand partez-vous ?

LE DISCIPLE.

Ce soir, et je m'en vais peut-être pour six mois. C'est une sœur que je n'ai pas vue depuis longtemps, qui habite une province éloignée, et qui s'avise de se marier à quarante ans. Qui sait quand je pourrai me tirer de là ? Cela me contriste plus que vous ne sauriez croire.

LE MAÎTRE.

Vous êtes bien singulier, si une noce ne vous amuse pas plus que des leçons de clavecin.

LE DISCIPLE.

Je déteste les noces, et j'ai pour la musique un attrait, mais un attrait !... C'est un charme, mais un charme !...

LE PHILOSOPHE.

Qu'on ne peut rendre ; tant la langue est indigente dans les grandes passions !

LE DISCIPLE.

Pauvre clavecin ! que vas-tu devenir ?... Vous riez... Mon ami, voyez-vous cet homme-là avec son air ironique; personne n'entend mieux la théorie de la musique; il joue du clavecin comme un ange; deux mois d'exercice le mettraient sur la ligne des virtuoses; eh bien, il n'en veut rien faire. Y comprenez-vous quelque chose ?

LE PHILOSOPHE.

Sans doute. C'est que l'enthousiasme que vous avez pour la musique, il l'a pour un autre objet.

LE MAÎTRE.

Il est vrai.

LE DISCIPLE.

Mais on n'en vient pas où il en est sans avoir beaucoup réfléchi, beaucoup travaillé. Comment donne-t-on tant de temps et de soins à un art qu'on n'aime pas?

LE MAÎTRE.

Et qui vous a dit que je ne l'aimais pas? A la vérité, je n'en suis pas fou.

LE DISCIPLE.

On ne l'aime pas, quand on n'en est pas fou.

LE MAÎTRE.

Mais en revanche, je le suis de géographie, d'histoire, de mathématiques.

LE DISCIPLE.

Écoutez-moi donc, philosophe... Comme je vais!... Quel regret de s'arrêter en si beau chemin!... Maudits soient les mariages!

LE PHILOSOPHE.

Bizarres.

LE DISCIPLE.

Non, tous.

LE PHILOSOPHE.

Il est certain que vos progrès n'ont nulle proportion avec le peu de temps que vous avez donné à cette étude... C'est qu'indépendamment de votre goût et de vos dispositions naturelles, la méthode de monsieur est excellente.

LE DISCIPLE.

Merveilleuse.

LE PHILOSOPHE.

Monsieur, vous allez perdre un élève; je vous en offre un autre, si cela vous convient.

LE MAÎTRE.

Vous, monsieur, peut-être?

LE PHILOSOPHE.

Non; mais ma fille. Elle se tire passablement d'Honavre, d'Eckart, de Schobert, de Wagenseil, et des autres; mais je la crois tout à fait neuve dans la théorie.

LE MAÎTRE.

La fille de monsieur... d'un homme aussi distingué! Quel honneur pour un maître dont les succès répondraient au nom du père et aux talents de l'enfant.

LE PHILOSOPHE.

Elle conçoit facilement.

LE MAÎTRE.

Elle en sait peut-être plus que moi.

LE PHILOSOPHE.

Rassurez-vous... Autrefois j'ai été tenté d'apprendre l'harmonie. J'ai connu Rameau; j'ai parcouru ses ouvrages; et je suis resté convaincu que les vrais éléments étaient encore à faire... Ces notions préliminaires qui remplissent vos premières leçons, ma fille les ignore... Quant à son jeu, si vous acceptiez mon souper, ce soir vous en jugeriez.

LE DISCIPLE.

Tout cela peut s'arranger. Nous dînerons ensemble. Monsieur nous parlera musique; nous le rembourserons en politique, morale, poésie; vous m'étourdirez un peu l'un et l'autre sur la peine que je souffre à vous quitter, et à six heures, je vous fais mes adieux... Philosophe, allons; point de refus, point de mauvaises défaites. Nous vous tenons, et possession vaut titre.

LE PHILOSOPHE.

Je souscris à votre principe de droit, quoique l'usage ordinaire en soit moins honnête que licite...

LE DISCIPLE.

Et vous?

LE MAÎTRE.

Moi, j'ai des huîtres et du vin blanc qui m'attendent.

LE DISCIPLE.

Vous vous moquez; est-ce que nous ne valons pas mieux que des huîtres, nous les plus graves philosophes de l'Europe? Pour du vin blanc, on peut vous en trouver de bon. Qu'en dites-vous, Philosophe?

LE PHILOSOPHE.

Une cloyère d'huîtres de Marennes!... des entretiens philosophiques!... Ma foi, au hasard de vous scandaliser... c'est une bonne chose qu'une cloyère d'huîtres.

LE MAÎTRE.

Et vous êtes d'avis qu'on tienne parole.

LE PHILOSOPHE.

Même aux huîtres.

LE MAÎTRE.

Permettez donc, monsieur, que je vous embrasse, et que je vous souhaite un bon voyage et un prompt retour.

LE DISCIPLE.

Vous, Philosophe; vous me restez?

LE PHILOSOPHE.

Je vous reste. (Le Philosophe et son ami dînèrent ensemble. M. B... alla à son rendez-vous, d'où il vint chez le Philosophe qui n'était pas encore rentré; mais il trouva sa fille qui le reçut.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE ET LE PHILOSOPHE.

L'ÉLÈVE.

Monsieur, mon papa est absent.

LE MAÎTRE.

J'attendrai, si vous le permettez.

L'ÉLÈVE.

Vous pourrez attendre un peu longtemps.

LE MAÎTRE.

S'il vous plaisait de vous mettre à ce clavecin, peut-être, mademoiselle, m'apercevrais-je moins de l'absence de M. votre père?

L'ÉLÈVE.

Avec plaisir, monsieur, si cela peut vous désennuyer; mais je vous préviens que je ne suis pas très-forte. Mon papa m'aime; et il parle souvent de moi, non comme je suis, mais comme il me voudrait. Les talents ne sont pas héréditaires. Mais, monsieur, par hasard seriez-vous M. B...?

LE MAÎTRE.

Oui, mademoiselle.

L'ÉLÈVE.

J'en suis fort aise. Rien de moins indulgent que les ignorants.

LE MAÎTRE.

Et pourquoi, s'il vous plaît ?

L'ÉLÈVE.

C'est qu'ils n'ont aucune idée des difficultés.

LE MAÎTRE.

Et moins encore de la perfection. On les contente à si peu de frais.

L'ÉLÈVE.

Cela se peut; mais ils louent et reprennent à tort et à travers; et ils offensent également et par leur éloge et par leur critique; inconvénient que je n'encourrrai point avec vous. Mon clavecin est bon; j'ai de l'excellente musique; il ne me manque que des doigts dociles. (Elle joue).

LE MAÎTRE.

Ces doigts-là en valent bien d'autres... La pièce est belle, et à peu près jouée.

L'ÉLÈVE.

Je ne débute pas avec vous par ce que je fais de plus mal.

LE MAÎTRE.

Da capo... Bravo... Ce passage-là, bien, bien; et il n'est pas trop aisé.

L'ÉLÈVE.

C'est le mérite de mon doigté.

LE MAÎTRE.

Vous connaissez l'harmonie, sans doute; vous préludez; vous accompagnez ?

L'ÉLÈVE.

Je ne sais ce que c'est qu'harmonie; je ne prélude point; j'ignore ce que c'est qu'accompagner. Tout mon savoir se réduit à ânonner, comme vous voyez, presque tous les auteurs.

LE MAÎTRE.

C'est bien quelque chose. Qui est-ce qui vous a montrée ?

L'ÉLÈVE.

Une femme charmante dans laquelle on ne sait quoi louer de préférence, l'esprit, le caractère, les mœurs ou le talent. Tenez, il faut que je vous joue une de ses pièces... Ne convenez-vous pas que sa composition a de la facilité, de l'expression, de la grâce, du chant...

LE PHILOSOPHE, en rentrant.

Ah! ah! vous voilà à l'ouvrage : j'en suis charmé : vous êtes homme de parole, et cela me convient. Asseyez-vous, monsieur, point de cérémonie; vous êtes ici chez vous, et vous m'obligerez d'agir en conséquence. Continuez : si vous le permettez, j'irai me mettre à l'aise, et puis je vous reviens. Ma fille, joue à monsieur cette pièce d'Emmanuel Bach...

L'ÉLÈVE.

Elle est très-difficile.

LE MAÎTRE.

Eh bien, vous la jouerez mal; la première chose qu'il faut que je connaisse, ce sont vos défauts. J'en ai déjà remarqué quelques-uns.

L'ÉLÈVE.

Ne vous lassez pas.

LE MAÎTRE.

Également, mademoiselle, également... Et pourquoi sauter, comme vous faites, sur votre banquette? cela est déplaisant... Bien cela, bien, très-bien... Moins d'application; moins de contention. Il faut aux choses de pur agrément, de l'aisance, de la facilité, de la grâce. L'ombre de la peine dépare le plaisir : et l'on souffre du tourment d'un virtuose...

LE PHILOSOPHE.

Vous l'avez entendue, qu'en dites-vous? Parlez-moi net, j'aime la vérité, et je l'écoute avec autant de plaisir que je la dis. Je mets beaucoup d'importance à la droiture de l'esprit, à la bonté du cœur, aux connaissances utiles; médiocrement aux talents agréables. Lorsque je trouverai mon enfant avec un bon livre à la main, jamais je ne lui dirai pourquoi n'êtes-vous pas à votre clavecin; il y a peu de grandes musiciennes, et peut-être encore moins d'excellentes mères de famille, surtout dans la capitale; et soyez persuadé que ma fille ne me sera pas moins chère, quand vous m'aurez appris qu'elle ne sait rien, et qu'elle ne saura jamais rien en musique.

LE MAÎTRE.

La pièce que Mademoiselle vient d'exécuter est belle et difficile; elle a les mains très-bien placées; il ne tiendra qu'à elle d'exceller. Sa physionomie vive annonce de la pénétration. Je ne sais si elle composera jamais; mais si elle compose, ce sera

de la musique forte; car je vois que son goût la préfère à la musique fine et délicate.

L'ÉLÈVE.

C'est peut-être que je trouve celle-ci d'une exécution plus difficile.

LE MAÎTRE.

Son intelligence, son énonciation aisée promettent beaucoup d'agrément à un maître; et il ne dépendra pas de moi qu'elle n'acquière incessamment ce qui lui manque.

LE PHILOSOPHE.

Si l'on voit tant de femmes reléguer dans le garde-meuble l'instrument sur lequel elles ont eu si longtemps les mains étant filles, c'est qu'elles n'étaient pas assez avancées; et je pense que ce qu'elles ont abandonné ne valait pas la peine d'être conservé : voici donc une question à laquelle j'espère que vous répondrez sans détour. Croyez-vous qu'en s'appliquant, ma fille puisse se mettre au-dessus de toute difficulté?

LE MAÎTRE.

Au-dessus de toute difficulté? Il n'y a peut-être personne qui en soit venu là; mais voici ce que j'ose vous assurer : c'est qu'elle resterait où elle en est, que son instrument fera l'amusement de sa vie; qu'il y a très-peu de musiciens qui lisent et exécutent avec la même promptitude qu'elle, et que moi-même...

L'ÉLÈVE.

Vous pouvez, monsieur, me faire grâce des compliments; c'est la chose dont je sais me passer le plus aisément.

LE MAÎTRE.

Vous y êtes faite.

L'ÉLÈVE.

Tout ce que je puis vous dire, c'est que je recevrai vos leçons avec le plus grand désir d'en profiter, et que si mes progrès ne répondent pas à vos soins, ce ne sera ni faute d'application, ni manque de bonne volonté. Ce que je veux, je le veux bien. Voyons, monsieur; par où commencerons-nous?

LE PHILOSOPHE.

Mon avis serait, monsieur, que vous lui écrivissiez les leçons que vous avez données à notre voyageur; elle les lirait. Je ne serais pas fâché moi-même de les lire : vous compteriez pour

rien ou peu de chose ce qu'elle sait, et elle aurait l'avantage de commencer par le commencement ; ce qui lui faciliterait extrêmement l'intelligence du reste.

LE MAÎTRE.

Je ne me refuse point à cette tâche, quoique j'en sente très-bien la difficulté. Je vais m'engager dans une étude de la musique beaucoup plus réfléchie que je ne l'ai fait jusqu'à présent ; il faudra que j'ordonne mes idées ; que je cherche un plan, une méthode ; mais ce travail que j'entreprendrai en faveur de mademoiselle, utile à moi-même, servira beaucoup aux autres élèves que j'aurai. Je rédigerai d'abord les trois premières leçons que j'ai données à votre ami : si mademoiselle y trouve des choses qui lui soient familières, elle les omettra.

LE PHILOSOPHE.

Non, non, elle n'omettra rien ; on saisit mal un tout, quand on en néglige quelques parties.

LE MAÎTRE.

Nous passerons de là aux principes de l'harmonie ; et lorsque nous aurons fini, j'espère, de mon côté, que vous ne me refuserez pas quelques-uns de ces moments dont vous êtes si prodigue envers les autres, pour revoir l'ouvrage entier.

L'ÉLÈVE.

C'est un service que vous obtiendriez de mon papa, quand il n'aurait aucunement l'avantage de vous connaître.

LE PHILOSOPHE.

Je m'y engage, et je vous remercie d'avance du moyen simple que vous m'offrez de vous marquer une petite partie de ma reconnaissance.

L'ÉLÈVE.

Il est donc convenu que monsieur écrira, que je lirai, que vous, mon papa, vous reverrez ; que je suis déjà fort habile, et que je ne tarderai pas à l'être bien davantage, et là-dessus, allons nous mettre à table, car on a servi ; d'ailleurs il ne sera pas mal que vous présentiez monsieur à maman qu'il n'a point encore vue.

LE PHILOSOPHE.

Tu as raison. Passons là dedans.

FIN DU QUATRIÈME DIALOGUE ET DE LA QUATRIÈME LEÇON.

CINQUIÈME DIALOGUE

ET

PREMIÈRE LEÇON D'HARMONIE.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE ET LE PHILOSOPHE.

LE PHILOSOPHE.

Je ne sais, monsieur, si vous êtes satisfait de ma fille; mais depuis que vous lui avez remis vos premières leçons, c'est la plus belle diligence, l'application la plus suivie que je connaisse. Aujourd'hui levée entre cinq et six, elle avait deux bonnes heures d'étude avant mon réveil : gammes et roulades le matin, gammes et roulades l'après-dîner, gammes et roulades le soir. Que vous dirai-je? Sa mère, qui n'entend rien à cela et qui aimerait mieux une pièce bien jouée, en a presque pris de l'humeur.

LE MAÎTRE.

Il m'a paru que le temps avait été bien employé : mademoiselle exécute très-lestement les gammes et les enchaînements; elle parcourt diatoniquement et chromatiquement son clavier, comme si elle n'avait jamais fait autre chose; elle est aussi commodément en *fa* dièze qu'en *ut* naturel; et nous allons entamer l'harmonie.

LE PHILOSOPHE.

Fort bien. Mais ne négligeons pas l'exécution et la lecture des pièces; faisons marcher toutes les parties de l'art de front; et puis, mon enfant, de la mesure, de la précision, du goût; l'aplomb, entends-tu, l'aplomb. Monsieur, vous avez le tact excellent; voulez-vous qu'elle le prenne? mettez-vous sur la banquette; jouez, et qu'elle vous écoute.

LE MAÎTRE.

C'est mon dessein.

L'ÉLÈVE.

Quand je parle, s'il m'arrive de dire quelque chose de bien, c'est pour avoir entendu mon papa.

LE PHILOSOPHE.

Je vous laisse à votre affaire, et je vais à la mienne.

LE MAÎTRE.

Avant de nous occuper de la chose, faisons connaissance avec le mot. La succession des notes, soit du genre diatonique, soit du genre chromatique, se nomme *chant* ou *mélodie*; et l'ensemble de plusieurs sons qui s'accordent forme l'*harmonie*. Ainsi la tonique, la tierce et la quinte frappées en même temps, *ut*, *mi*, *sol*, par exemple, font une harmonie qu'on appelle *consonnante*.

L'ÉLÈVE.

Et *ré*, *fa*, *la*; *mi*, *sol*, *si*; *fa*, *la*, *ut*; *sol*, *si*, *ré*; *la*, *ut*, *mi*; *si*, *ré*, *fa*, sont autant d'harmonies consonnantes.

LE MAÎTRE.

Comment avez-vous fait pour trouver si vite des consonnances?

L'ÉLÈVE.

J'ai pris pour modèle l'harmonie consonnante *ut*, *mi*, *sol*, qui me présente deux tierces de suite.

LE MAÎTRE.

Oui; mais de ces deux tierces, l'une est majeure, l'autre mineure; ainsi vous rayerez, s'il vous plaît, *si*, *ré*, *fa*, d'entre les harmonies consonnantes.

Vous connaissez les douze modulations majeures et les douze modulations mineures?

L'ÉLÈVE.

Je les connais.

LE MAÎTRE.

Prenez de chacune la tonique, la tierce et la quinte, et vous aurez les vingt-quatre harmonies consonnantes de la musique.

L'ÉLÈVE.

J'entends. Je vais les jouer; et, pour me conformer à l'ordre que vous avez suivi dans les gammes, je commence en *ut*; j'en fais l'harmonie consonnante en majeur et en mineur; puis je passe à la quinte *sol*.

LE MAÎTRE.

Voyons comment vous vous en tirerez.

L'ÉLÈVE.

En majeur d'*ut : ut, mi, sol* ; en mineur d'*ut : ut, mi* bémol, *sol.*
En majeur de *sol : sol, si, ré* ; en mineur de *sol : sol, si* bém., *ré.*
En maj. de *ré : ré, fa* dièse, *la* ; en mineur de *ré* : *ré, fa, la.*
En maj. de *la : la, ut* dièse, *mi* ; en mineur de *la : la, ut, mi.*
En maj. de *mi : mi, sol* dièse, *si* ; en mineur de *mi : mi, sol, si.*
En maj. de *si : si, ré* dièse, *fa* d. ; en mineur de *si : si, ré, fa* dièse.

Je vais lentement, ne vous impatientez pas.

LE MAÎTRE.

Je ne m'impatiente jamais.

L'ÉLÈVE.

Demain, cela ira tout courant.

En majeur de *fa* dièse : *fa* ♯, *la* ♯, *ut* ♯; en mineur *fa* ♯: *fa* ♯, *la* ♯, *ut* ♯. Ces deux harmonies sont presque les mêmes.

LE MAÎTRE.

C'est qu'en majeur et en mineur, la tonique et la quinte restent ; et comme elles rentrent toutes deux dans l'harmonie consonnante, les deux tiers de l'harmonie consonnante sont les mêmes de part et d'autre. Continuez.

L'ÉLÈVE.

La quinte de *fa* dièse est *ut* dièse. Je prendrai, si vous le permettez, cet *ut* dièse pour *ré* bémol, et je dirai :

En majeur de *ré* bémol : *ré* ♭, *fa, la* ♭ ; en mineur de *ré* ♭ : *ré* ♭, *fa* ♭, *la* ♭.

LE MAÎTRE.

Et en mineur de *ré* bémol, combien aurez-vous de bémols ?

L'ÉLÈVE.

J'en aurai... J'en aurai huit.

LE MAÎTRE.

Et qu'aurez-vous gagné à changer votre tonique *ut* dièse en *ré* bémol ? Rien. Croyez-moi ; pour éviter les huit bémols du mineur de *ré* bémol, gardez votre tonique *ut* dièse.

L'ÉLÈVE.

Soit. En majeur d'*ut* ♯: *ut* ♯, *mi* ♯, *sol* ♯; en mineur d'*ut* ♯: *ut* ♯, *mi, sol* ♯. Ce sont les mêmes touches. La quinte d'*ut* dièse est *sol* dièse ; afin d'éviter les huit dièses de *sol* dièse, pour

l'octave suivante, je métamorphose *sol* dièse en *la* bémol ; et les harmonies consonnantes seront :

En maj. de *la* bém.: *la*♭, *ut*, *mi*♭; en mineur de *la*♭: *la*♭, *ut* ♭, *mi* ♭.
En maj. de *mi*: *mi*♭, *sol*, *si* ♭; en mineur de *mi*♭: *mi*♭, *sol*♭, *si*♭.
En maj. de *si* bém.: *si* ♭, *ré*, *fa*; en min. de *si* bém.: *si*♭, *ré*♭, *fa*.
En majeur de *fa*: *fa*, *la*, *ut*; en mineur de *fa*: *fa*, *la*♭, *ut*.

Et la quinte de *fa* étant *ut*, me voilà revenue où j'ai commencé. J'étudierai bien ces vingt-quatre harmonies consonnantes ; vous en serez émerveillé. Cela ira d'un leste ! vous verrez ; si mon tâtonnement vous ennuie, soyez sûr qu'il ne vous ennuiera pas seul.

LE MAÎTRE.

Lorsque ces harmonies seront bien suivies, bien de mesure, et sans sauts, comptez qu'elles ne vous déplairont pas.

L'ÉLÈVE.

Qu'est-ce à dire, sans sauts?

LE MAÎTRE.

Vous faites en majeur d'*ut* : *ut*, *mi*, *sol*; en mineur, *ut*, *mi* bémol, *sol*; ensuite pour aller à l'harmonie, *sol*, *si*, *ré*, vous déplacez la main ; cela choque l'œil et l'oreille.

L'ÉLÈVE.

Et comment éviter ce défaut?

LE MAÎTRE.

Le voici. En majeur d'*ut*, par exemple, l'harmonie consonnante est *ut*, *mi*, *sol* ; mais cette harmonie n'exige pas la soumission à l'ordre de tonique, tierce et quinte; pourvu que les trois sons soient faits, il n'importe de frapper *ut*, *mi*, *sol*; *mi*, *sol*, *ut* ; *sol*, *ut*, *mi* ; pareillement en majeur de *sol*, les trois sons et les trois positions sont *sol*, *si*, *ré* ; *si*, *ré*, *sol* ; *ré*, *sol*, *si*, et toutes rendront également bien l'harmonie consonnante : de quoi s'agit-il donc? C'est, en passant d'une harmonie consonnante à une autre, d'ordonner la position de la seconde harmonie sur la première de manière à rapprocher les sons. Ainsi, recommencez vos harmonies, suivant le même ordre des modulations, *ut*, *mi*, *sol* : *ut*, *mi* bémol, *sol*... Attendez, à présent... au lieu d'aller en *sol*, par *sol*, *si*, *ré*, allez-y par *si*, *ré*, *sol*... Fort bien... Sentez l'effet.

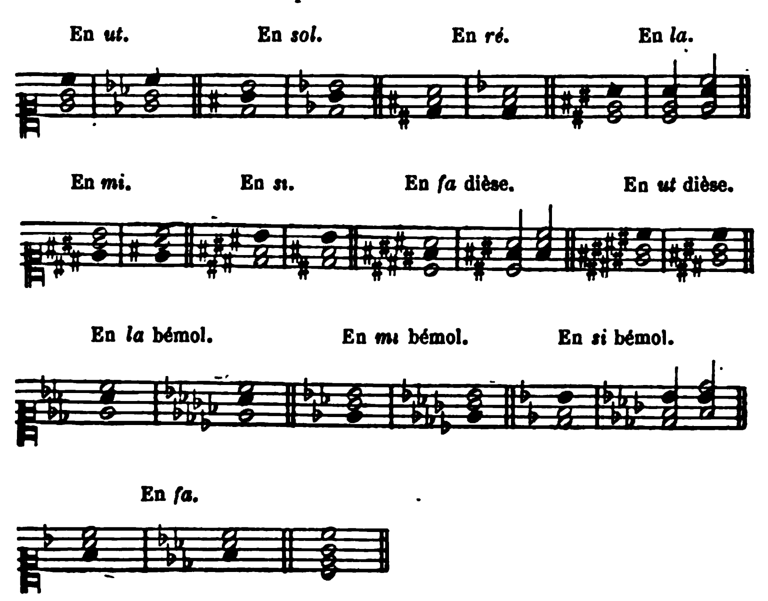
L'ÉLÈVE.

Ut, mi, sol; ut, mi bémol, *sol; si, ré, sol...* Vous avez raison... cela brouillera un peu les harmonies dans ma tête; mais il faut avouer que cela fait mieux pour l'œil, et que cela est plus doux à l'oreille.

LE MAÎTRE.

Pour obvier au dérangement de votre tête par trois positions différentes de chaque harmonie, nommez toujours *ut, mi, sol,* quoique vous exécutiez *mi, sol, ut,* ou *sol, ut, mi,* et ayez la même attention pour toutes les autres modulations : autre chose, ne manquez pas de choisir pour la main la position qui n'est ni trop grave ni trop aiguë; en *ut,* par exemple, jouez *mi, sol, ut;* en *fa,* jouez *fa, la, ut;* en *sol,* jouez *ré, sol, si;* votre oreille et vos doigts se trouveront bien de cette règle; et pour vous habituer aux choix de ces positions, il me prend envie de vous écrire les vingt-quatre harmonies consonnantes, selon l'ordre que vous avez adopté.

Succession des vingt-quatre harmonies consonnantes, par quinte, pour la main droite.



Afin que vous distinguassiez mieux les toniques, je les ai faites noires. J'ai écrit quelques harmonies doubles, afin de pou-

voir remonter, et de n'être pas obligé de noter la suivante, d'une position trop grave : et j'ai fini par *ut*, *mi*, *sol*, *ut*, pour vous montrer qu'on peut ajouter un unisson à l'harmonie sans rien gâter.

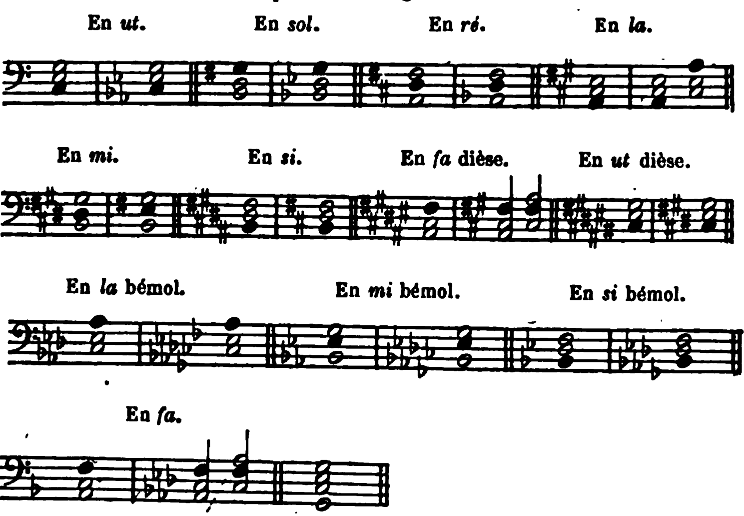
L'ÉLÈVE.

Cela est conçu, mais non su. Et la main gauche ?

LE MAÎTRE.

Les mêmes positions seront trop aiguës pour la basse ; c'est un autre exemple à vous noter.

Succession des vingt-quatre harmonies consonnantes, par quinte, pour la main gauche.



L'ÉLÈVE.

Je me ferai à ces harmonies, en dépit des sons à frapper et des positions à garder ; mais je crains qu'elles ne m'alourdissent les mains que je n'ai déjà pas assez légères.

LE MAÎTRE.

Donnez-leur une mesure ; faites des batteries, et jouez-les comme vous les voyez ci-dessous.



Je vous multiplierais ces variations sans fin; mais vous ne tarderez pas à en trouver de vous-même, et de plus agréables.

L'ÉLÈVE.

Si j'en viens au point de lire et d'exécuter facilement les idées des autres, cela suffira à l'amusement de mon papa et à mes vues. Ne pourrait-on pas entrelacer ces batteries de la manière qui suit : *ut, sol, mi, ut;* et *mi, sol, ut, mi?*

LE MAÎTRE.

Bravo. Deux batteries délicates, si on les joue andante. Écrivons-les.



L'ÉLÈVE.

Il ne s'agit plus que de se mettre cela dans les doigts; et c'est mon affaire, à moi; vous n'y pouvez rien.

LE MAÎTRE.

Si vous tentiez avec les deux mains à la fois la succession des harmonies consonnantes qui précèdent, tant simples que variées?

L'ÉLÈVE.

Presto? Je ne m'y engage pas.

LE MAÎTRE.

Comme vous pourrez; et si les harmonies vous fatiguent, laissez-les; nous y reviendrons; ce que j'exigerais, c'est qu'en partant d'*ut,* vous allassiez par quarte, et que vous me fissiez les harmonies consonnantes en majeur.

L'ÉLÈVE.

Je les nomme; c'est le moyen de ne me pas tromper.

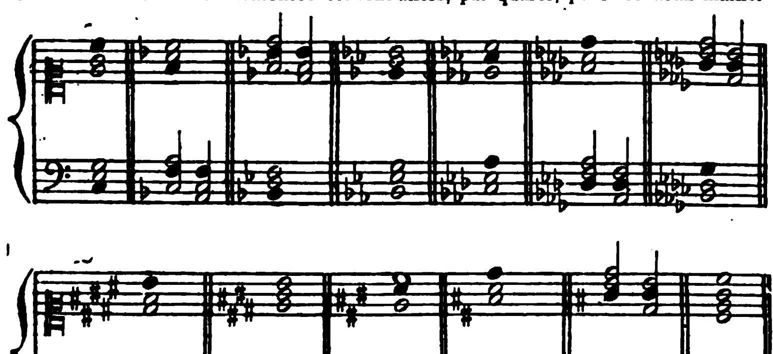
Ut, mi, sol... fa, la, ut... si ♭, *ré, fa... mi*♭, *sol, si*♭.

Je continuerai avec la même facilité : mais les jouer sans pécher contre les vraies positions, c'est autre chose.

LE MAÎTRE.

La succession de ces douze harmonies n'est pas sans agrément, il faut écrire selon les positions les plus commodes et lier ensemble les deux mains qu'en jouant vous séparerez à discrétion.

Succession des douze harmonies consonnantes, par quarte, pour les deux mains.



L'ÉLÈVE.

Je voudrais bien entendre cette succession avec les deux mains à la fois ; je n'ai aucune idée de son effet.

LE MAÎTRE.

Il faut vous en donner le plaisir ; je la varierai de batteries ; je ferai même travailler les mains alternativement : tandis que l'une frappera l'harmonie sèchement, l'autre s'amusera des sons ; c'est la variété qui sauve du dégoût.

L'ÉLÈVE.

Cela me plaît plus, peut-être, qu'une pièce. L'oreille est satisfaite, et l'âme met du sens, et le sens qu'elle veut, à cet enchaînement ; je brûle d'en savoir faire autant.

LE MAÎTRE.

Les principes dépendent de moi ; la pratique de vous ; c'est vous-même qui l'avez dit. Je ne vous lanternerai pas ; et afin que vous en soyez persuadée, voici une autre succession d'harmonies consonnantes, où la droite exécutera une batterie continue, tandis que la gauche ne frappera que les harmonies. Je choisis la mesure à deux temps. A chaque mesure, je fais deux fois la même harmonie, et je parcours les vingt-quatre modulations avec les harmonies consonnantes, par quarte, en passant par les modulations relatives.

Succession des vingt-quatre harmonies consonnantes, par sixte à l'aigu, ou par tièrce au grave, suivant les modulations relatives.



Suivez cette succession, elle vous flattera; si toujours la même basse fatigue, substituez-en une autre; variez aussi les harmonies selon votre goût; intercalez une mesure différente;

ne vous attachez pas davantage au mouvement; allez tantôt andante, tantôt allegro; vous ne gâterez rien, pourvu que vous vous assujettissiez à la marche des harmonies; car si par hasard il vous venait dans la fantaisie d'employer les harmonies en *ut* dièse après avoir pratiqué celles en *ut*, vous effaroucheriez l'oreille qui veut que la variété qu'elle désire lui soit offerte avec douceur.

Dans les dernières successions, j'introduis d'abord un bémol, puis deux, trois; j'use des dièses, avec la même économie; engagé dans les dièses et les bémols, je m'en démêle avec la même circonspection.

Je vais plus hardiment dans la première succession; je fais paraître à la fois trois bémols et disparaître trois dièses; il n'en pouvait être autrement, le mineur succédant au majeur dans la même octave; la tonique, la quarte et la quinte restant les mêmes, l'oreille s'accommode de ce passage.

L'ÉLÈVE.

Si l'on veut donc changer de modulation, on pourra toujours aller du majeur au mineur dans la même octave.

LE MAÎTRE.

Et du mineur, à son relatif majeur; à la quinte où l'on n'aura qu'un dièse de plus, ou qu'un bémol de moins; avec un nouveau bémol, ou avec un dièse de moins, on entrera dans la modulation de la quarte.

L'ÉLÈVE.

Si je me hasardais hors des marches de successions que vous m'avez prescrites, je me croirais perdue. Substituer des batteries aux harmonies frappées, passe pour cela; au reste, j'y mettrai tout mon savoir; et puis, si demain vous ne me trouvez pas bien merveilleuse, j'espère que vous n'en serez pas fort étonné.

LE MAÎTRE.

Ne vous tourmentez de rien; cela viendra sans que vous vous en doutiez.

L'ÉLÈVE.

Quand je pense au temps que j'ai donné à la musique; à ce que j'en sais, à ce qui me reste à apprendre...

LE MAÎTRE.

Ce reste n'est pas si considérable que vous le croyez; vous excellerez dans l'exécution des pièces et dans la connaissance de l'harmonie, et cela avant qu'il soit peu; c'est moi qui vous en réponds.

L'ÉLÈVE.

Si j'étais bien sûre que mon garant ne me flattât pas! En attendant, puisque je sais lire, et que l'intention de mon papa est que je m'occupe des pièces, jouons... Qui? Abel, Alberti, Emmanuel, Jean Bach... Dites...

LE MAÎTRE.

Un concerto de Muthel. Mais auparavant, faites-moi les gammes majeures et mineures dans toutes les octaves, et les enchaînements des modulations relatives; il est essentiel d'être inébranlable là-dessus.

L'ÉLÈVE.

Je le veux.

FIN DU CINQUIÈME DIALOGUE

ET DE LA PREMIÈRE LEÇON D'HARMONIE.

SIXIÈME DIALOGUE

ET

DEUXIÈME LEÇON D'HARMONIE.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE.

L'ÉLÈVE.

Vos harmonies sont plus difficiles que je ne croyais. Je vais vous jouer les trois successions... Tenez, les voilà travaillées à ma façon... je n'en ai rien pu faire de mieux.

LE MAÎTRE.

Fort bien. Seulement le mouvement un peu plus égal, et lorsque vous en changez, exprimez-le davantage.

L'ÉLÈVE.

J'y ferai attention.

LE MAÎTRE.

Me nommeriez-vous la première harmonie consonnante qu'il me plairait de vous demander? Par exemple, l'harmonie consonnante en mineur de *fa* dièse?

L'ÉLÈVE.

Je le crois... En mineur de *fa* dièse, trois dièses... Donc les notes de l'harmonie, *fa* dièse, *la*, *ut* dièse... Quoi! vous vous êtes imaginé que je ne connaissais les harmonies que dans l'ordre de vos successions? qu'interrogée sur l'harmonie d'une modulation prise dans le courant de la succession, je n'y serais plus? Je veux vous faire voir que je sais mieux... En majeur de *la* bémol, les harmonies sont *la* bémol, *ut*, *mi* bémol... Et les voilà jouées selon les trois positions... Et je vous ajouterais que la troisième position, *mi* bémol, *la* bémol, *ut*, me

plaît le plus pour la main droite; car elle n'est ni trop grave, ni trop aiguë. Hé bien!

LE MAÎTRE.

Hé bien, je vois que vous allez et que vous allez vite sans vous fatiguer.

L'ÉLÈVE.

N'en croyez rien, j'y ai mis du temps; mais aussi je possède votre première succession à l'exécuter en causant d'autre chose... Essayons... Allons, parlez...

LE MAÎTRE.

Mademoiselle, vous n'avez pas borné toutes vos études à la musique?

L'ÉLÈVE.

Non assurément... Je fais des ourlets, du tri... Je connais le prix des choses... J'ordonne très-bien un dîner, un souper... Je n'ai besoin de personne pour me coiffer... pour veiller à mon linge, à mes vêtements... Qu'en dites-vous? En vais-je moins sûrement?

LE MAÎTRE.

Non, continuez.

L'ÉLÈVE.

Continuez vous-même.

LE MAÎTRE.

Voilà ce que madame votre mère a dû vous apprendre; mais monsieur votre père n'a-t-il pas désiré que vous sussiez quelque langue?

L'ÉLÈVE.

La mienne, et c'est assez... Je suis ici en majeur de *si* bémol.... Vous riez?

LE MAÎTRE.

Quoi! point d'italien; point de mathématique; point de philosophie?

L'ÉLÈVE.

Rien de tout cela.... Je lis de la morale pour me conduire; de la poésie pour m'amuser; et je fais de la musique pour le plaisir de papa.... Et deux successions d'expédiées... passons à la troisième... Mais causez donc!

LE MAÎTRE.

Et l'histoire? Et la géographie?

L'ÉLÈVE.

L'histoire? la géographie!... J'ai lu l'histoire ancienne, quelques histoires particulières, l'histoire universelle de Voltaire, deux fois, trois fois, quatre fois... En géographie... l'abrégé de Lenglet du Fresnoy est toute ma provision; légère, comme vous voyez... Les batteries me coûtent peu.... l'étude des pièces m'y a préparée.... Les batailles m'ennuient.... ces noms de villes, de montagnes, de rivières, sont une pâture bien sèche.....

LE MAÎTRE.

C'est que les batailles et les noms de lieux ne sont pas les vrais objets de l'histoire et de la géographie.... Également; allez également.... Ce sont les productions de la terre et des eaux; les animaux de toutes espèces... Doucement, plus doucement... Les hommes, leurs usages, leurs opinions, leurs mœurs, leurs préjugés....

L'ÉLÈVE.

Je tâcherai d'avoir peu de besoin des productions de la terre, les animaux me sont importuns; et vous ne voyez autour de moi ni chien, ni chat, ni singe, ni perroquet, et j'ai des jambes pour marcher.... Les hommes auront été et sont plus insensés que méchants, comme cela se pratique aujourd'hui; et moi, je fais ce que je puis, et souvent mal, comme vous voyez, car je ne joue pas de mesure.

LE MAÎTRE.

Ne vous inquiétez ni de mesure, ni de tact, vous prendrez l'un et l'autre.

L'ÉLÈVE.

Vous me le promettez?

LE MAÎTRE.

Je vous le promets.... Vous voilà rentrée en majeur d'*ut*.... Les notes qui composent son harmonie sont la tonique *ut*, la tierce *mi* et la quinte *sol*; la première ou tonique est la note principale ou fondamentale de l'harmonie, puisqu'elle détermine les deux autres, la tierce et la quinte. Par cette raison nous nommerons cette harmonie, harmonie consonnante de la tonique;

ce qui la distinguera de toutes les autres harmonies consonnantes dans la même octave.

L'ÉLÈVE.

Comment, monsieur; je ne connais donc pas encore toutes les harmonies consonnantes?

LE MAÎTRE.

Pourriez-vous me dire les harmonies consonnantes qui ne renferment ni dièses ni bémols?

L'ÉLÈVE.

Ce sont celles du majeur d'*ut*, et du mineur de *la*.

LE MAÎTRE.

Et *sol*, *si*, *ré*; et *mi*, *sol*, *si*, et *fa*, *la*, *ut*, et *ré*, *fa*, *la*? quoiqu'il y ait un dièse ou un bémol dans ces modulations, elles n'en fournissent pas moins des harmonies où il n'y a ni dièses, ni bémols.

L'ÉLÈVE.

Et la raison?

LE MAÎTRE.

C'est une conséquence de ce que je vous ai dit des dièses, des bémols, et des harmonies; le bémol est quarte en majeur, et sixte en mineur; le dièse est sensible en majeur, et seconde en mineur; et l'harmonie consonnante, tant en majeur qu'en mineur, est tonique, tierce et quinte.

L'ÉLÈVE.

Et ces harmonies dont les notes sont naturelles, qu'en ferons-nous?

LE MAÎTRE.

Nous les introduirons dans la modulation majeure d'*ut*; *sol* étant quinte ou dominant en *ut*, son harmonie *sol*, *si*, *ré*, sera nommée harmonie consonnante de la dominante; par la même raison, l'harmonie de *fa* sera nommée harmonie consonnante de la quarte, et ainsi de l'harmonie de la sixte *la*, de la seconde *ré* et de la tierce *mi*.

D'où vous conclurez qu'on peut pratiquer dans chaque modulation majeure encore cinq harmonies consonnantes; savoir celles des modulations qui ont un dièse ou un bémol de plus, et l'harmonie de la modulation relative.

Que ces harmonies sont les consonnances de la dominante, de la quarte, de la sixte, de la seconde et de la tierce.

Et que pour trouver sans peine les consonnances de la quarte, de la sixte, de la seconde et de la tierce; par exemple, de la quarte en majeur de *fa* dièse, vous direz, comme vous avez dit pour la tonique *ut*, deux tierces de suite, en commençant par la note qui fait quarte, et prenant les notes de la gamme; par conséquent, *si*, *ré* dièse, *fa* dièse.

L'ÉLÈVE.

Je n'ai que faire de ce circuit; j'ai tant exercé les vingt-quatre harmonies consonnantes, que je trouve sur-le-champ les deux consonnances de chaque touche du clavier; par exemple en majeur de *mi* bémol, c'est *mi* bémol, *sol*, *si* bémol; en mineur, *mi* bémol, *sol* bémol, *si* bémol : je les jouerais les yeux fermés. Mais dites-moi, pourqnoi cet ordre toujours si strictement gardé, quinte, quarte, sixte, seconde, et tierce? il me semble qu'il serait plus simple de dire : les harmonies qui s'introduisent dans une octave ou gamme quelconque sont celles de la seconde note, de la tierce, de la quarte, de la quinte et de la sixte, et ces harmonies, avec celles de la tonique, font en chaque modulation six harmonies consonnantes.

LE MAÎTRE.

Et vous feriez un raisonnement doublement vicieux; premièrement il serait trop général : dire six consonnances dans chaque modulation, ce serait y comprendre les modulations mineures dont il n'a point encore été question; secondement, ce serait suivre l'ordre de la gamme et des nombres, un, deux, trois, quatre, cinq, six, et oublier le rang et l'importance des harmonies dans une modulation.

L'ÉLÈVE.

Je saisis cela. Harmonie de la tonique, harmonie principale; harmonie de la dominante qui commande aux autres et qui les amène; harmonie de la quarte que l'oreille préoccupée préfère à celle de la sixte; et harmonie de la sixte, tonique du relatif, qui par ses sons communs s'associe mieux à l'harmonie principale que les deux restantes.

LE MAÎTRE.

Que je vous abandonne.

L'ÉLÈVE.

Et que je vous restitue pour le moment; quatre harmonies

consonnantes dans chaque modulation me paraissent suffire à bien des effets.

LE MAÎTRE.

Cela est juste; mais quelque chose de plus précis sur l'ordre et la préférence de ces consonnances.

L'ÉLÈVE.

Il ne me vient rien de plus. La tonique est la note fondamentale de la gamme, je l'ai dit.

LE MAÎTRE.

La tonique, fort bien. Après?

L'ÉLÈVE.

La dominante.

LE MAÎTRE.

Pourquoi?

L'ÉLÈVE.

Attendez; c'est de la physique ici. La tonique fait résonner la quinte et frémir la quarte. Est-ce cela?

LE MAÎTRE.

Oui... donc prééminence de la quinte et excellence de la quarte.

L'ÉLÈVE

Mais d'après cette expérience, la tierce serait supérieure à la sixte; et peut-être à la quarte. Car cette tierce ou sa réplique à l'aigu se fait entendre entre les harmoniques du corps sonore, avec sa quinte ou sa réplique. C'est vous qui me l'avez appris. Rappelons donc la consonnance de la tierce, et que celle de la sixte au moins lui cède la place.

LE MAÎTRE.

Laissons les choses comme elles sont; et faisons des quatre consonnances quatre mots, dont il s'agisse de former une phrase, en les rangeant de manière qu'après avoir fixé la modulation par la consonnance de la tonique, les autres se succèdent en passant toujours d'une plus faible à une plus forte; ce qui résultera de l'ordre qui suit.

Consonnance de la tonique.
Consonnance de la sixte.

Consonnance de la quarte.
Consonnance de la quinte.
Consonnance de la tonique.

L'ÉLÈVE.

Permettez que j'exécute cette phrase en majeur de *sol*... la marche, *sol*, *mi*, *ut*, *ré*, *sol*... Les consonnances, *sol*, *si*, *ré*... *mi*, *sol*, *si*... *ut*, *mi*, *sol*... *ré*, *fa* dièse, *la*... puis *sol*, *si*, *ré*, pour finir.

LE MAÎTRE.

C'est cela... Allez... Bien... Les positions, les positions.

L'ÉLÈVE.

L'ordre, les harmonies, les positions, c'est bien du monde à la fois.

LE MAÎTRE.

Pour vous faciliter cette tâche, je vais vous écrire la même phrase harmonique de quatre consonnances dans les douze modulations majeures ; et de crainte de vous alourdir la main, je la varierai par différentes batteries. Si l'imagination m'en suggère d'autres que celles que j'ai précédemment employées, je les préférerai et je ferai marcher les deux mains ensemble.

Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur d'*ut*.

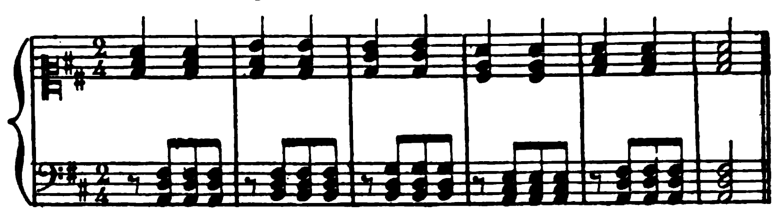


J'écris deux fois les harmonies pour compléter la mesure ; et je distingue toujours les notes principales ou fondamentales par des noires.

Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *sol*.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *ré*.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *la*.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *mi*.



L'ÉLÈVE.

Voilà une nouvelle batterie si compliquée, que je ne distingue plus les harmonies.

LE MAÎTRE.

Ce n'est sûrement pas la double note employée dans chaque harmonie qui les obscurcit.

L'ÉLÈVE.

Non, vous m'avez prévenue que cela n'y faisait rien. Mais je ne comprends pas la seconde mesure où le troisième temps est *mi, mi*, au lieu de l'harmonie de la sixte *ut* dièse, *mi*, *sol* dièse.

LE MAÎTRE.

C'est qu'il ne faut pas s'assujettir si strictement aux notes de l'harmonie consonnante qu'on craigne d'en omettre aucune; la variété des batteries exige cette suppression.

L'ÉLÈVE.

Supprimez donc à votre aise.

LE MAÎTRE.

Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *si*.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *fa* dièse.



Je répète souvent la consonnance de la tonique à la fin, pour mieux terminer la batterie.

Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *ré* bémol.



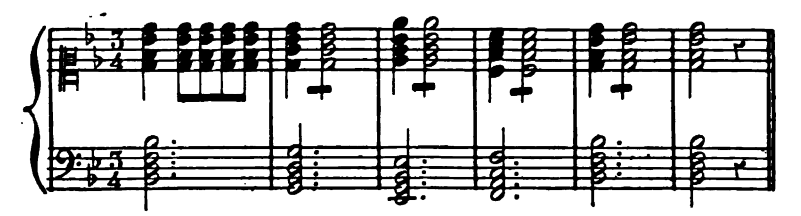
Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *la* bémol.



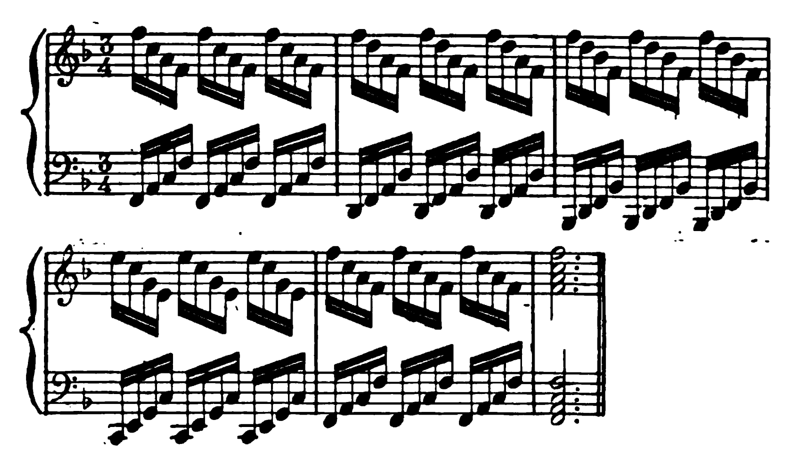
Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *mi* bémol.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *si* bémol.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *fa*.



Voilà de quoi vous occuper seule. Passons aux modulations mineures. Vous connaissez l'harmonie consonnante des toniques, à laquelle nous en ajouterons cinq autres, comme en majeur. Supposons-nous en *la*, où toutes les notes sont naturelles. La consonnance de la tonique sera *la*, *ut*, *mi* : toutes les consonnances à introduire ici ont leurs notes naturelles. Donc c'est ici la même règle qu'en majeur; c'est-à-dire qu'on y emploie toutes les harmonies consonnantes d'un dièse ou d'un bémol de plus, avec celles de la modulation relative; mais en

mineur, les harmonies introduites sont celles de la quinte, de la quarte, de la sixte, de la tierce et de la septième.

L'ÉLÈVE.

Quinte, quarte, sixte, tierce, septième... Permettez que je les nomme selon votre ordre, et que j'y ajoute leurs sons :

Tonique, *la, ut, mi.*
Quinte, *mi, sol, si.*
Quarte, *ré, fa, la.*
Sixte, *fa, la, ut.*
Tierce, *ut, mi, sol.*
Septième, *sol, si, ré.*

LE MAÎTRE.

Tout au mieux. Mais afin de ne point trop charger les phrases ; et de traiter le mineur comme le majeur, nous oublierons pour le moment les consonnances de la septième *sol, si, ré,* et de la tierce *ut, mi, sol;* nos phrases harmoniques consonnantes n'enchaîneront que celles de la tonique, de la quinte, de la quarte et de la sixte ; et pour fortifier la consonnance de la quinte *mi, sol, si,* et la faire dominer en mineur comme en majeur, nous hausserons le *sol* d'un demi-ton ; ce qui donnera le *sol* dièse sensible de *la,* de même qu'en *ut,* dans *sol, si, ré; si* est sensible d'*ut.*

L'ÉLÈVE.

Mais par ce moyen vous introduisez un dièse dans une modulation qui a toutes ses notes naturelles.

LE MAÎTRE.

J'en conviens ; mais j'en appelle de cette licence, si c'en est une, au jugement de votre oreille... Écoutez...

L'ÉLÈVE.

Refaites-moi cela, s'il vous plaît.

LE MAÎTRE.

La, ut, mi, consonnance de la tonique... *fa, la, ut,* consonnance de la sixte... *ré, fa, la,* consonnance de la quarte... *mi, sol* dièse, *si,* consonnance de la quinte... *la, ut, mi,* consonnance de la tonique.

L'ÉLÈVE.

Même ordre qu'en majeur ; mais effet plus touchant, c'est

comme dans les espèces animales, la force du côté du mâle, la douceur du côté de la femelle.

LE MAÎTRE.

Laissez-moi arpéger ces quatre consonnances en mineur de *fa.*

L'ÉLÈVE.

Arpéger! Qu'est-ce que cela?

LE MAÎTRE.

Au lieu de frapper toutes les notes ensemble, les faire entendre successivement, comme vous les voyez écrites.



Écoutez mes consonnances en mineur de *fa.*

L'ÉLÈVE.

J'écoute... et je persiste; ces consonnances m'affectent plus qu'en majeur... Mais il me semble que vous n'observez pas en *fa* le même ordre qu'en *la*, et que vous avez observé en majeur.

LE MAÎTRE.

Il est vrai. J'ai voulu essayer un autre ordre pour la phrase en mineur. J'ai commencé par la consonnance de la tonique, d'où j'ai passé à celle de la dominante, de la sixte, de la quarte, après laquelle j'ai répété celle de la dominante, et je suis revenu à celle de la tonique.

L'ÉLÈVE.

Ce qui fait en mineur *la; la, ut mi... mi, sol* dièse, *si... fa, la, ut... ré, fa, la... mi, sol* dièse, *si... la, ut, mi.*

LE MAÎTRE.

Précisément. Pour l'uniformité, dans les phrases dont je ne tarderai pas à vous donner des exemples en mineur, j'enchaînerai les quatre consonnances comme en majeur; mais n'oubliez pas la licence que vous m'avez accordée.

L'ÉLÈVE.

De faire l'harmonie de la quinte ou dominante en mineur

comme en majeur? Fort bien. Mais avant de nous mettre à cette nouvelle phrase, vous m'obligeriez de m'expliquer un effet que je viens d'éprouver.

LE MAÎTRE.

Quel?

L'ÉLÈVE.

C'est que l'enchaînement de ces consonnances m'a plus affectée en mineur de *fa* qu'en mineur de *la*; est-ce une singularité personnelle ou passagère?

LE MAÎTRE.

Non. C'est une propriété intrinsèque de la modulation. Chacune a son caractère; il y en a de si pauvres et de si plates que vous aurez peine à les supporter. Le mineur de *fa* est propre au chant d'expression, à l'adagio; un bel andante en mineur de *si* bémol perdrait beaucoup en *sol*; les majeurs de *ré*, de *mi* bémol et de *mi*, sont majestueux. Les enterrements se font en mineur de *ré*, de *la*, ou de *mi*.

L'ÉLÈVE.

Et ces propriétés, à quoi tiennent-elles? La raison?

LE MAÎTRE.

Sur le violon, à la différence du grave à l'aigu; sur le clavecin, à la même différence, et peut-être au tempérament... La raison, la raison est une belle chose, et peut-être le savez-vous mieux que moi.

L'ÉLÈVE.

Je vous demande une raison et vous me dites une fadeur; épargnez-moi l'une, si vous ignorez l'autre. Au reste, il faut que je sache les différents caractères des autres modulations, car vous ne m'avez encore parlé que de dix.

LE MAÎTRE.

Affaire de goût, de passion; c'est de la métaphysique, et même de la morale, du jargon qui me déplaît.

L'ÉLÈVE.

La morale, ma lecture favorite, du jargon! Quel blasphème! Est-ce que vous êtes sans morale?

LE MAÎTRE.

Non. J'en ai d'autant plus peut-être que j'en parle moins; et cela, parce que d'autres me semblent en avoir d'autant moins qu'ils en parlent plus. Quand on est homme de bien, on l'est

sans apprêt, sans faste. Votre papa se tait, mais il agit. Peu de discours, mademoiselle, et beaucoup d'actions.

L'ÉLÈVE.

Soit; mais La Rochefoucauld!

LE MAÎTRE.

Courtisan janséniste; calomniateur de la nature humaine.

L'ÉLÈVE.

Mais La Bruyère?

LE MAÎTRE.

Portraitiste; sublime rosaire de maximes ingénieuses enfilées grain à grain. Pour l'utilité et peut-être pour l'agrément, j'aimerais un raisonneur bien ferme qui me démontrât qu'à tout prendre, pour être heureux dans ce monde, le moyen le plus sûr, c'est d'être vertueux.

L'ÉLÈVE.

On ne démontre que ce qui est vrai; et qui vous a dit que cela l'était?

LE MAÎTRE.

Votre cœur, mon expérience, celle d'une infinité d'autres qui ont fait le bien et peu parlé.

L'ÉLÈVE.

Mais en attendant qu'on vous persuade par des actions, comment se montrer sage et raisonnable à vos yeux?

LE MAÎTRE.

Être, ne se point montrer, et me laisser écrire la phrase harmonique de quatre consonnances dans les modulations mineures.

L'ÉLÈVE.

Écrivez, monsieur, écrivez. Cependant il ne serait pas mal de me dire pourquoi vous préférez l'harmonie de la sixte à celle de la tierce; je vous l'ai passé en majeur; mais en mineur, l'harmonie de la tierce est la consonnance de la modulation relative; la tierce est une note fondamentale de la gamme, et la tonique la détermine, ainsi que la quinte et la quarte.

LE MAÎTRE.

Je laisserai la consonnance de la sixte dans la phrase que je vais écrire en mineur, parce qu'il n'y a presque pas un mot de vrai dans tout ce que vous avez dit... et la tierce mineure est fondamentale de la gamme?.. et la tonique détermine la tierce mineure?...

L'ÉLÈVE.

Pardon, monsieur.

LE MAÎTRE.

Voilà ce qui arrive quand on s'avise de bavarder morale.

Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *la*.



Je commence en *la*; j'irai par quinte; ce qui produira les dièses, comme il est arrivé en majeur, en commençant par *ut*.

Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *mi*.



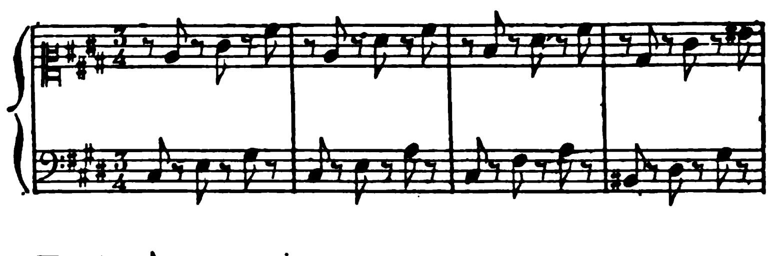
Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *si*.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *fa* dièse.

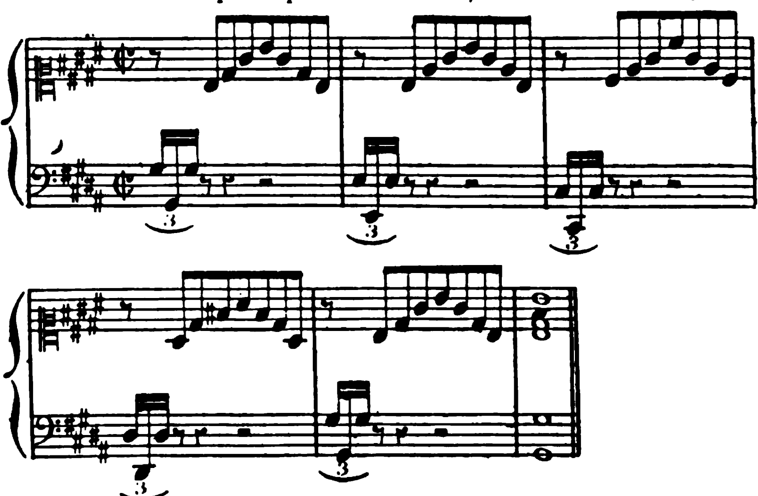


Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur d'*ut* dièse.

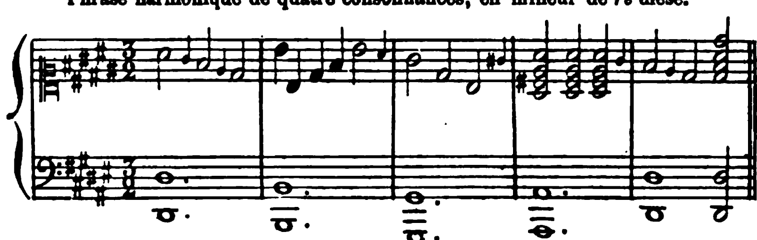




Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *sol* dièse.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *ré* dièse.



L'ÉLÈVE.

Qu'est-ce que toutes ces petites notes qui ne sont pas de l'harmonie? Monsieur, n'allons pas trop vite. Ceci me paraît moins une enfilade de consonnances qu'un bout de chant majestueux.

LE MAÎTRE.

Point de terreur panique. C'est toujours la phrase harmonique en mineur de *ré* dièse; ces petites notes s'appellent notes de passage. Leur usage est de lier les consonnances. Cette manière de varier ne vous est pas désagréable, tant mieux; cela m'enhardira quelquefois à intercaler entre les notes d'harmonie les sons des octaves tant diatonique que chromatique.

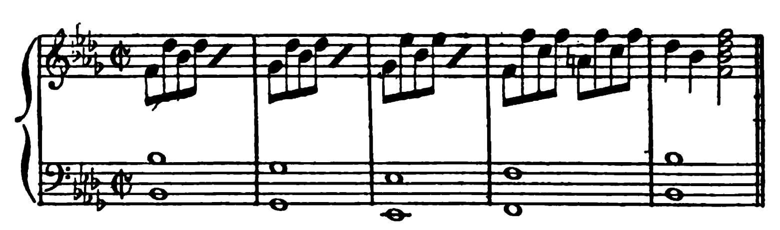
L'ÉLÈVE.

Je vous en dispense. Gardez ces gentillesses pour une plus habile que moi. Les notes d'harmonie variées ne m'embarrassent déjà que trop souvent; j'en perds de vue les consonnances et les modulations. Écrivez le reste uniment; dans quelque temps, tout à votre aise.

LE MAÎTRE.

En ce cas, tout uniment.

Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *la* dièse, ou plutôt de *si* bémol.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *fa*.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur d'*ut*.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *sol*.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *ré*.



Et voilà de l'ouvrage.

L'ÉLÈVE.

Beaucoup.

LE MAÎTRE.

Exercez-vous dans ces vingt-quatre modulations; ne vous assujettissez à aucune de mes batteries. Substituez-en d'autres; vous ferez mieux que moi, je vous recommande les gammes et leurs enchaînements, sans négliger les trois progressions d'harmonies consonnantes; et puis pour nous dégourdir les doigts et nous délasser l'esprit, quelques pièces.

L'ÉLÈVE.

Un moment de repos, s'il vous plaît. Vous n'avez peut-être jamais remarqué que la contention de l'esprit qui tourne les

yeux au dedans de la tête, ou qui les fixe sur un objet que l'imagination cherche au loin, les fatigue.

LE MAÎTRE.

Vous avez beaucoup réfléchi ?

L'ÉLÈVE.

Comme toutes les jeunes filles de mon âge qu'on condamne au silence.

LE MAÎTRE.

Quel auteur prendrons-nous? Voyons de l'Alberti : il est toujours nouveau.

L'ÉLÈVE.

Et toujours difficile.

LE MAÎTRE.

Vous vous moquez, cela se compare-t-il à Muthel, aux Bach, à Beecke où vous allez tout courant?

L'ÉLÈVE.

Alberti veut être joué avec délicatesse et goût; il en est de même des pièces de mon amie Mme Louis. Les autres forts d'harmonie, chargés de sons, variés de modulations, n'exigent que de la précision et de la mesure. Alberti sera ma dernière lecture, lorsque, déchiffrant tout sans peine, je voudrai perfectionner quelque chose. Mais dites-moi, n'est-ce pas une étrange malédiction que j'aie la mémoire excellente pour tout excepté pour la musique? Je ne puis rien jouer par cœur. Cela est bien déplaisant.

LE MAÎTRE.

Hé bien, ne retenant rien des autres, si jamais vous composez; bon ou mauvais, ce que vous produirez sera vôtre. Voilà le pis-aller.

FIN DU SIXIÈME DIALOGUE
ET DE LA SECONDE LEÇON D'HARMONIE.

SEPTIÈME DIALOGUE

ET

TROISIÈME LEÇON D'HARMONIE.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE.

L'ÉLÈVE.

Et d'où sortez-vous, monsieur? Il y aura demain huit jours que vous n'êtes apparu.

LE MAÎTRE.

Je me suis un peu fourvoyé; et qu'est-ce qui ne se fourvoie pas un peu dans ce monde-ci?

L'ÉLÈVE.

Vous ne vous êtes pas douté que votre absence m'a fort souciée.

LE MAÎTRE.

Je n'ai point eu cette vanité-là.

L'ÉLÈVE.

Si vous saviez les idées fâcheuses qui m'ont passé par la tête. Je me disais : mon maître est mécontent. Je suis une petite cruche. Je n'avance pas. Il m'aura quittée. L'extrême patience avec laquelle vous enseignez achevait d'étayer mon soupçon. J'ajoutais : il ne gronde pas comme les autres; mais quand cela ne va pas à sa fantaisie, il vous plante là tout doucement.

LE MAÎTRE.

Vous vous êtes dit tout cela?

L'ÉLÈVE.

Ni plus ni moins. Je n'en ai travaillé que plus vivement. J'espérais, si vous reparaissiez, vous rengager par quelque lueur d'espérance.

LE MAÎTRE.

C'est comme à l'ordinaire.

L'ÉLÈVE.

Quoi! je n'ai rien fait encore?

LE MAÎTRE.

Plus un élève a de facilité, moins il présume de lui. Celui qui s'applique le plus, qui conçoit le plus aisément, qui sait le mieux, est presque toujours celui qui craint et se méfie.

L'ÉLÈVE.

Vrai, vous êtes satisfait?

LE MAÎTRE.

Très-satisfait. On ne va pas plus vite.

L'ÉLÈVE.

Mon papa avait donc raison de se moquer de mon inquiétude? Mais pourquoi cette éclipse?

LE MAÎTRE.

Pour vous laisser le temps de digérer ce qui précède, avant que de vous mettre à des choses nouvelles. A présent que les quatre consonnances dans toutes les modulations n'ont rien qui vous arrête, on peut vous prononcer le mot *dissonance.*

L'ÉLÈVE.

Que dites-vous? Est-ce que la discorde se mêle aussi dans l'harmonie?

LE MAÎTRE.

Assurément; et elle y fait le même rôle que dans l'univers; c'est la peine qui rend le plaisir piquant; c'est l'ombre qui fait valoir la lumière; c'est à la fatigue que la jouissance doit sa douceur; c'est le jour nébuleux qui embellit le jour serein; c'est le vice qui sert de fard à la vertu; c'est la laideur qui relève l'éclat de la beauté; c'est par l'opposition que les caractères se distinguent; c'est dans le clair-obscur que consiste la magie de la peinture; les poëtes d'un goût exquis n'ont guère manqué de jeter une idée triste au milieu des images les plus riantes ou les plus voluptueuses; celles-ci en deviennent intéressantes; un peu de bruit lointain prête un charme inconcevable au silence; un être pensif relégué dans le coin d'une solitude ajoute à la solitude. Un bonheur que rien n'altère devient fade.

L'ÉLÈVE.

Malgré votre tirade poétique, il me semble que dans le bien je n'ai jamais désiré l'assaisonnement d'un peu de mal.

LE MAÎTRE.

On ne sent le prix des deux plus grands biens de la vie que quand on les a perdus, la santé et la liberté.

L'ÉLÈVE.

Voilà qui est bien arrangé : l'habitude ôte la douceur à la possession et rend la privation plus amère; et là-dessus, permettez que je vous fasse mon compliment.

LE MAÎTRE.

Sur quoi?

L'ÉLÈVE.

Devinez.

LE MAÎTRE.

Je ne sais.

L'ÉLÈVE.

Vous ne savez? Mais sur votre réconciliation avec l'amie de mon cœur.

LE MAÎTRE.

Et cette amie?

L'ÉLÈVE.

C'est la morale. C'est de la morale toute pure, tout ce que vous venez de me dire là.

LE MAÎTRE, avec humeur.

Mademoiselle, mettez-vous en *ut.* Après *ut, mi, sol,* faites *sol, si, ré, fa,* et finissez par *ut, mi, sol.* Comment trouvez-vous cela?

L'ÉLÈVE.

J'y trouve à la fois deux exemples de vos principes. Ce petit mouvement d'humeur a fait sortir votre douceur naturelle, et jamais *ut, mi, sol,* ne m'a tant plu : *sol, si, ré, fa,* va me réconcilier avec les peines passagères; et je ne haïrai que les longues dissonances de la vie : *sol, si, ré, fa,* est donc une dissonance.

LE MAÎTRE.

Oui, mademoiselle. L'harmonie dissonante est composée de trois tierces, *sol, si, ré, fa,* suivant les quatre premiers nombres impairs, 1, 3, 5, 7.

L'ÉLÈVE.

En ce cas, rien de plus aisé que l'harmonie dissonante. Je sais tout. Elle n'a qu'une note de plus que la consonnante qui a deux tierces suivant les trois premiers nombres impairs. Il y a donc vingt-quatre dissonances; laissez-moi jouer; je vois, je vois. Il ne s'agit que d'ajouter à la consonnance une tierce à l'aigu. Ce n'est pas la mer à boire.

LE MAÎTRE.

Comme vous y allez! Les harmonies dissonantes ne peuvent subsister seules. Elles mènent aux consonnances, les seuls repos de la musique.

L'ÉLÈVE.

J'aurais dû m'en douter.

LE MAÎTRE.

L'harmonie consonnante de la tonique est le principal repos de la modulation. Cherchons une dissonance qui y conduise. La consonnance de la dominante suit bien celle de la tonique qui lui succède bien à son tour. Vous l'avez éprouvé dans une phrase harmonique en tous les tons.

Vous avez dû sentir qu'*ut, mi, sol,* satisfait l'oreille devant et après *sol, si, ré, fa.*

Or qu'est-ce que *sol, si, ré, fa?*

L'ÉLÈVE.

L'harmonie dissonante de la dominante en *ut.*

LE MAÎTRE.

Sol est la note fondamentale de la consonnance de la dominante, et c'est aussi la note fondamentale de la dissonance.

Sol, si, ré, forment la consonnance de la dominante; donc la note *fa,* surajoutée, fait seule la dissonance; et cela, parce qu'elle est conjointe avec la note fondamentale *sol.*

Remarquez que le *si,* le *ré* et le *fa* de *sol, si, ré, fa,* sont dissonants avec la consonnance principale *ut, mi, sol*; le *si* avec l'*ut*; le *ré* avec l'*ut* et le *mi*; le *fa* avec le *mi* et le *sol.*

Ces dissonances sont les vrais indices, les vraies voies qui mènent l'harmonie dissonante de la dominante à l'harmonie consonnante de la tonique.

Concluez de là que dans la phrase harmonique de quatre consonnances, ce n'est pas arbitrairement que j'ai suivi l'ordre

qui y règne : car *sol, si, ré,* quoique harmonie consonnante, est pourtant harmonie dissonante avec *ut, mi, sol,* consonnance principale qui doit terminer la phrase.

L'ÉLÈVE.

Ces conclusions-là ne sont pas autrement évidentes.

LE MAÎTRE.

Demandez à votre papa ; il vous dira que dans tous les beaux-arts les phénomènes sont subtils, que la raison des phénomènes l'est aussi, et que l'homme de sens, qui sait que le moindre motif de préférence entraîne les hommes à la longue, et qui n'ignore pas que ce motif est souvent très-secret, même pour celui qu'il détermine, est enchanté de l'avoir découvert et se garde bien de le chicaner.

L'ÉLÈVE.

Ainsi *ré, fa* dièse, *la, ut,* l'harmonie dissonante de la dominante en majeur de *sol,* conduit à la consonnance de la tonique *sol, si, ré.*

LE MAÎTRE.

Il était inutile de dire en majeur de *sol*; soit en majeur, soit en mineur, l'harmonie dissonante de la dominante est la même, et *ré, fa* dièse, *la, ut,* conduit aussi bien à *sol, si* bémol, *ré,* qu'à *sol, si, ré.*

L'ÉLÈVE.

Laissez-moi aller en mineur de *fa.* Il y a quatre bémols: l'harmonie dissonante de la dominante y est donc *ut, mi* bémol, *sol, si* bémol.

LE MAÎTRE.

Ut, mi, sol, si bémol, à cause de la sensible qui doit toujours se trouver dans la dissonance principale, pour être sauvée par la tonique qui sera dans la consonnance de cette tonique.

L'ÉLÈVE.

Oui, oui, je me le rappelle. Je vais en mineur de *si* bémol, car la modulation m'en plaît; et je suis curieuse d'entendre comment sonneront *si* bémol, *ré* bémol, *fa,* après l'harmonie dissonante de la dominante *fa, la, ut, mi* bémol.

LE MAÎTRE.

Fort bien. Bravo. Devineriez-vous quelle est la note de la gamme la plus dissonante?

L'ÉLÈVE.

Non. Toutes me paraissent également dissonantes ou consonnantes.

LE MAÎTRE.

C'est la quarte. En *ut*, *fa* dissone dans l'harmonie dissonante de la dominante; et le même *fa* dissone avec le *mi* et le *sol* de la consonnance de la tonique *ut*.

L'ÉLÈVE.

Mais chaque son de mon instrument pouvant devenir quarte à son tour, chaque son peut donc être la note la plus dissonante?

LE MAÎTRE.

Sans doute. La sensible même peut être considérée comme consonnante et comme dissonante dans la même octave, selon qu'elle fait partie de la consonnance de la dominante, ou qu'on la compare avec la consonnance de la tonique.

L'ÉLÈVE.

J'entends. Ordonnez que je fasse les harmonies dissonantes de la dominante dans toutes les modulations.

LE MAÎTRE.

Faites. Jouez avec les deux mains. Observez la position la plus commode, celle qui tient le milieu entre le grave et l'aigu; mais pour épargner à votre oreille le supplice de douze dissonances de suite, sauvez chacune par l'harmonie consonnante de la tonique, en majeur, en mineur, comme il vous plaira.

L'ÉLÈVE.

C'était mon projet... *ut*, *mi*, *sol*... *sol*, *si*, *ré*, *fa*... et puis ne voilà-t-il pas que je rencontre pour les positions de l'harmonie dissonante le même chagrin qu'aux positions de l'harmonie consonnante?

LE MAÎTRE.

Pas tout à fait. L'harmonie dissonante a quatre positions: *sol*, *si*, *ré*, *fa*; *si*, *ré*, *fa*, *sol*; *ré*, *fa*, *sol*, *si*; *fa*, *sol*, *si*, *ré*. Laquelle préférerez-vous dans l'harmonie dissonante de la dominante en *fa*?

L'ÉLÈVE.

Que sais-je? Mais vous, quelle position prendriez-vous dans l'harmonie dissonante de la dominante en *sol*?

LE MAÎTRE.

En *sol* majeur il y a un dièse : c'est le *fa*; *ré* est la dominante. Son harmonie dissonante est *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*. Pour la main droite, je m'en tiendrais à la première position, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, qui n'est ni trop aiguë ni trop grave, et qui réunit à cet avantage la facilité de passer à la consonnance de la tonique, *sol*, *si*, *ré*, à la troisième position, *ré*, *sol*, *si*, que nous avons choisie dans cette octave.

L'ÉLÈVE.

Attendez à présent. En majeur de *fa*, un bémol, *si*; la dominante *ut*; son harmonie dissonante *ut*, *mi*, *sol*, *si* bémol. Pour la main droite, je prendrai... Je prendrai la première... Soufflez donc... Je prendrai la seconde, *mi*, *sol*, *si* bémol, *ut*, qui n'est ni trop grave ni trop aiguë, et qui mène commodément à la consonnance de la tonique, *fa*, *la*, *ut*, en s'en tenant à sa première position *fa*, *la*, *ut*, que vous avez préférée dans l'octave de *fa*. Je suis, comme vous voyez, un perroquet merveilleux. Mais demain, demain j'aurai étudié; je parlerai de moi-même, sans qu'il soit besoin de souffleur. Quand je vous ai demandé la position de l'harmonie dissonante de la dominante en *sol*, vous m'avez répondu en *sol* majeur; qu'en saviez-vous? Et si j'avais été sophiste à votre manière?

LE MAÎTRE.

Ma réponse demeurait la même, ne vous ai-je pas dit...

L'ÉLÈVE.

Que l'harmonie tant consonnante que dissonante de la dominante était la même, soit en majeur, soit en mineur... J'y suis. Allez.

LE MAÎTRE.

Je vais... à une autre harmonie dissonante qui prépare ou amène, comme vous voudrez, la consonnance de la dominante, second repos.

L'ÉLÈVE.

Cherchez, cherchez... Je reviens... Hé bien, cette seconde harmonie, la tenez-vous?

LE MAÎTRE.

Non. Ce n'est pas mon affaire.

L'ÉLÈVE.

Vous verrez que c'est la mienne.

LE MAÎTRE.

S'il vous plaît, vous aurez pour agréable de faire cette découverte. Soyons en majeur d'*ut*. Dans cette modulation, *fa* est la dissonance de l'harmonie dissonante de la dominante qui conduit à la consonnance de la tonique avec laquelle ce *fa* est aussi dissonant. De quoi s'agit-il donc?

L'ÉLÈVE.

De trouver dans l'octave d'*ut* la note dissonante avec *sol*, *si*, *ré*, comme *fa* est dissonant avec *ut*, *mi*, *sol*... C'est *ut*; mais après?

LE MAÎTRE.

Après, vous-même?

L'ÉLÈVE.

Il faut encore chercher l'harmonie consonnante avec laquelle cet *ut* fasse dissonance de la même manière que *fa* dissone dans l'harmonie dissonante, *sol*, *si*, *ré*, *fa*... Mais ce n'est ni celle de la tonique *ut*, *mi*, *sol*... ni celle de la quarte *fa*, *la*, *ut*, ni celle de la quinte *sol*, *si*, *ré*, ni celle de la sixte *la*, *ut*, *mi*.

LE MAÎTRE.

Voilà bien les harmonies consonnantes que vous avez employées; mais les avez-vous toutes employées?

L'ÉLÈVE.

Non. Nous avons mis de côté les harmonies consonnantes de la seconde et de la tierce. Celle de la seconde est *ré*, *fa*, *la*, à laquelle surajoutant *ut*, j'aurai *ré*, *fa*, *la*, *ut*, harmonie dissonante assez semblable à l'harmonie dissonante *sol*, *si*, *ré*, *fa*, et amenant l'harmonie consonnante *sol*, *si*, *ré*, comme l'harmonie dissonante de la dominante *sol*, *si*, *ré*, *fa*, amène l'harmonie consonnante de la tonique, *ut*, *mi*, *sol*.

LE MAÎTRE.

Avec quelque différence, que l'oreille vous apprendra. Jouez.

L'ÉLÈVE.

Je la sens... *ré*, *fa*, *la*, *ut* n'appelle pas si fortement *sol*, *si*, *ré*, que *sol*, *si*, *ré*, *fa* appelle *ut*, *mi*, *sol*, et ce, pourquoi?

LE MAÎTRE.

Pour que les peines aiguisent les plaisirs, il ne faut pas

qu'une grande peine précède un petit plaisir. Il y aurait plus à perdre qu'à gagner.

L'ÉLÈVE.

Et puis une autre rechute en morale; il faut pourtant que ce ne soit pas une trop mauvaise chose que cette morale, puisqu'on y revient malgré soi.

LE MAÎTRE.

Le repos de la dominante est plus faible que le repos de la tonique, et c'est aussi une moindre dissonance qui y conduit.

L'ÉLÈVE.

Et pourquoi *ré, fa, la, ut,* harmonie dissonante de la seconde, est-elle plus faible que *sol, si, ré, fa,* harmonie dissonante de la dominante?

LE MAÎTRE.

Prenez d'abord *sol, si, ré,* pour consonnance de la dominante en *ut;* préparez-la par l'harmonie dissonante de la seconde *ré, fa, la, ut;* prenez ensuite les mêmes sons, *sol, si, ré,* pour consonnance de la tonique en majeur de *sol;* préparez de même *sol, si, ré,* par l'harmonie dissonante de la dominante *ré, fa, la, ut*... écoutez...

L'ÉLÈVE.

En effet, *ré, fa* dièse, *la, ut* se repose mieux sur *sol, si, ré,* que *ré, fa, la, ut* sur la même consonnance *sol, si, ré*... voilà pour l'oreille.

LE MAÎTRE.

Je pourrais m'en tenir là. L'oreille en musique et l'usage dans la langue sont deux arbitres souverains. Mais voici pour la raison.

La note fondamentale du repos *sol, si, ré* est *sol,* que ce *sol* soit pris pour dominante en *ut* ou pour tonique en *sol.*

Dans le premier cas, le repos est appelé par *ré, fa, la, ut,* harmonie dissonante de la seconde; le *fa* et le *la* dissonent avec le *sol,* note fondamentale du repos, et tous les deux en sont éloignés d'un ton, le *fa* au grave, le *la* à l'aigu.

Dans le second cas, le repos *sol, si, ré*...

L'ÉLÈVE.

Est appelé par *ré, fa* dièse, *la, ut,* harmonie dissonante de la dominante en *sol;* le *fa* dièse et le *la* sont dissonance avec

le *sol*, note fondamentale du repos, et tous les deux en sont éloignés, le *la* d'un ton à l'aigu, le *fa* dièse d'un demi-ton au grave. Or...

LE MAÎTRE.

Continuez.

L'ÉLÈVE.

Je crains de dire une bêtise.

LE MAÎTRE.

Si c'est la première, vous avez raison.

L'ÉLÈVE.

L'intervalle *fa* dièse, *sol*, est bien autrement ingrat à l'oreille et à la voix que l'intervalle *fa*, *sol*. Plus les intervalles sont petits, moins ils sont naturels, plus ils sont difficiles à saisir, à apprécier; c'est une de vos réflexions sur les genres chromatique et enharmonique.

LE MAÎTRE.

Concluez.

L'ÉLÈVE.

Qu'après *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*, le repos doit être plus désiré sur *sol*, *si*, *ré*, qu'après *ré*, *fa*, *la*, *ut*. Comme il arrive à la fin de la journée, plus on a fatigué, mieux on dort.

LE MAÎTRE.

Et quand la fatigue a été extrême, on dort mal. Remarquez que l'harmonie dissonante de la seconde ne diffère de l'harmonie dissonante de la dominante que par la première tierce...

L'ÉLÈVE.

Mineure, *ré*, *fa*, dans l'harmonie dissonante de la seconde; majeure, *ré*, *fa* dièse, dans l'harmonie dissonante de la dominante.

LE MAÎTRE.

Faites-moi la consonnance *fa*, *la*, *ut*, mais préparée par les deux harmonies dissonantes, successivement.

L'ÉLÈVE.

C'est vous qui prendrez ma place et qui me jouerez la consonnance *mi* bémol, *sol*, *si* bémol, préparée successivement par les deux harmonies dissonantes; je voudrais sentir l'effet des deux repos sur cette consonnance majestueuse; sans compter que la tâche me paraît trop difficile, pour une connaissance

d'aussi fraîche date que la mienne, avec les harmonies dissonantes.

LE MAÎTRE.

Très-volontiers. Je prendrai d'abord cette consonnance *mi* bémol, *sol, si* bémol pour le repos de la dominante. Je suis donc...

L'ÉLÈVE.

En *la* bémol.

LE MAÎTRE.

Je le savais.

L'ÉLÈVE.

Monsieur, je suis une impertinente.

LE MAÎTRE.

Vous êtes un enfant charmant, et moi je suis un mal appris de ne vous avoir pas dit le plus petit mot honnête sur la sagacité avec laquelle vous avez rencontré la raison de la différence des deux repos.

L'ÉLÈVE.

Vous êtes trop bon.

LE MAÎTRE.

Je suis en *la* bémol. La gamme de *la* bémol a quatre bémols; car ne connaissant encore que la dissonance de la seconde en majeur, je ne présume pas que vous me veuillez en mineur de *la* bémol.

L'harmonie de la seconde est donc *si*♭, *ré*♭, *fa*, *la*♭.

Écoutez bien l'effet de ce repos. Je prends la seconde position *ré* bémol, *fa, la* bémol, *si* bémol, afin de conserver la première position, *mi* bémol, *sol, si* bémol, que nous avons adoptée pour cette consonnance.

A présent je prends la même consonnance pour le repos de la tonique. Je suis donc en *mi* bémol. J'ai donc trois bémols.

L'harmonie dissonante de la dominante qui y conduit est donc *si* bémol, *ré, fa, la* bémol... écoutez encore... Je vais vous jouer ces deux repos différemment amenés.

L'ÉLÈVE.

Je sens la différence, et je vois qu'en effet elle naît de celle des intervalles *ré* bémol, *mi* bémol, et *ré, mi* bémol... A mon

tour, à présent... Je vais jouer la consonnance *fa*, *la*, *ut*, suivant ces deux repos. Les deux harmonies dissonantes qui l'amènent, l'appellent, la préparent, cela est égal, sont, *ut*, *mi* bémol, *sol*, *si* bémol, et *ut*, *mi*, *sol*, *si* bémol... Est-ce cela?

LE MAÎTRE.

Très-bien... Mais je pense... que vous êtes en état de vous exercer seule sur les deux harmonies dissonantes, et de sentir la différence des deux repos... et que mon affaire est de vous arranger les harmonies consonnantes et dissonantes, de manière qu'il en résulte une phrase harmonique dans chaque modulation.

L'ÉLÈVE.

Débutez en majeur d'*ut;* que les harmonies soient simplement frappées. Je serais bien fière, si je devinais l'ordre et la marche de la phrase.

LE MAÎTRE.

A la bonne heure.

Phrase harmonique de quatre consonnances et de deux harmonies dissonantes en majeur d'*ut*.



L'ÉLÈVE.

Cela est clair; mais aussi clair que le jour. Voici votre marche. Vous faites succéder les quatre consonnances suivant l'ordre des nombres 1, 4, 5, 6. Vous pratiquez ensuite les deux harmonies dissonantes, suivant l'ordre des nombres, 2, 5; vous sauvez la dissonance de la dominante par le repos de la tonique. Je vous prie de mejouer cette phrase, afin que j'en connaisse l'effet. Il ne s'agit pas seulement d'éclairer l'esprit, il faut encore former l'oreille... Cette succession est plus belle que la première, cela est sûr... Mais vous ne sauvez pas l'harmonie dissonante de la seconde; vous lui faites succéder tout de suite celle de la dominante. Vous auriez dû, ce me semble, interposer *sol*, *si*, *ré*.

LE MAÎTRE.

Considérez que l'harmonie dissonante de la dominante *sol*, *si*, *ré*, *fa*, renferme déjà la consonnance *sol*, *si*, *ré*; ainsi quand je fais succéder à la dissonance de seconde la dissonance de la dominante, je sauve la première en même temps que je prépare au repos de la tonique par l'emploi de la suivante.

Je vais vous écrire cette phrase, dans les autres modulations majeures.

L'ÉLÈVE.

Ces exemples me seront superflus; je ne désespère pas de les trouver de moi-même et d'y appliquer vos batteries. Dites-moi plutôt quelque chose des modulations mineures. Premièrement, je me souviens qu'en mineur, l'harmonie dissonante de la quinte est la même qu'en majeur; de sorte que *sol*, *si*, *ré*, *fa*, va tout aussi bien à *ut*, *mi* bémol, *sol*, qu'à *ut*, *mi*, *sol*. L'harmonie de la seconde est-elle aussi la même dans les deux modes?

LE MAÎTRE.

Non.

L'ÉLÈVE.

Tant pis.

LE MAÎTRE.

Vous n'aimez pas les nouveautés. Elle suit les notes de la gamme. En mineur d'*ut*, elle devient *ré*, *fa*, *la* bémol, *ut*.

L'ÉLÈVE.

Vous m'avez dit que la consonnance de la dominante était la même en majeur et en mineur; donc en *ut*, le repos de la dominante *sol*, *si*, *ré*, peut être amené par deux dissonances, en majeur par *ré*, *fa*, *la*, *ut*; en mineur par *ré*, *fa*, *la* bémol, *ut*.

LE MAÎTRE.

Cela est juste. Faites en *ut* ce repos doublement amené... Qu'en pensez-vous?

L'ÉLÈVE.

Ce repos, plus fort en mineur qu'en majeur, l'est moins que celui de la tonique; cependant il me plaît davantage, car sa tristesse va à l'âme.

LE MAÎTRE.

Et voyez-vous pourquoi il est plus fort en mineur qu'en majeur?

L'ÉLÈVE.

Sans doute. En majeur, *la* dissone avec *sol* note principale du repos; en mineur, c'est *la* bémol qui fait avec *sol* un intervalle plus petit : je soupçonne l'intervalle *fa* dièse, *sol* d'être encore plus ingrat que celui de *la* bémol *sol*. Il s'agit maintenant de pratiquer dans toutes les octaves la consonnance de la dominante amenée par les deux dissonances.

LE MAÎTRE.

Observez de plus que l'harmonie dissonante de la seconde en mineur n'est plus faite de l'harmonie consonnante de la seconde, avec une tierce surajoutée à l'aigu; car *ré*, *fa*, *la* bémol n'est point une consonnance; le *la* bémol en fait un intervalle de fausse quinte.

L'ÉLÈVE.

Cela ne nuit à rien, et je n'en ai pas moins de plaisir. L'impression que je reçois de la consonnance de la dominante amenée par cette dissonance irrégulière m'est très-douce. Mais...

LE MAÎTRE.

Quoi, mais?... Vous vous frottez le front de la main.

L'ÉLÈVE.

C'est que j'en ai assez; et que, si quelque rêve fâcheux ne trouble point mon sommeil, grâce au *fa*, *sol*, au *fa* dièse, *sol*, au *la*, *sol*, et au *la* bémol, *sol* qui m'ont fortement appliquée, je dormirai bien... Jouons bien vite une ou deux sonates, afin que, quand papa viendra et qu'il dira : « Hé bien, qu'avez-vous fait? » on puisse lui répondre : « de l'harmonie... et des pièces!... et des pièces »... Mais point de critique, s'il vous plaît; j'irai bien, j'irai mal; vous n'y ferez nulle attention... Pour une demi-heure, vous n'êtes plus mon maître... Vous êtes mon conducteur, mon admirateur.

LE MAÎTRE.

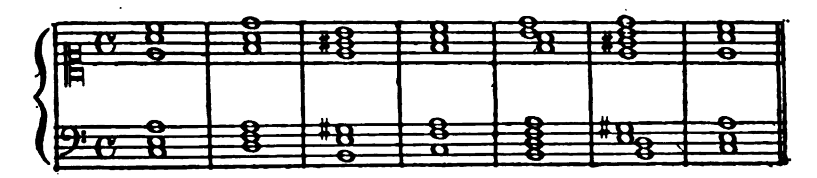
A la bonne heure; mais il faut que je vous écrive la seconde phrase harmonique en mineur de *la*; cela ne différera mon admiration que d'un moment.

L'ÉLÈVE.

Écrivez, tandis que je chercherai dans ce gros portefeuille quelque chose ou de très-facile ou de très-difficile.

LE MAÎTRE.

Phrase harmonique de quatre consonnances et de deux dissonances en mineur de *la*.



FIN DU SEPTIÈME DIALOGUE
ET DE LA TROISIÈME LEÇON D'HARMONIE.

HUITIÈME DIALOGUE

ET

QUATRIÈME LEÇON D'HARMONIE.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE ET LE PHILOSOPHE.

LE PHILOSOPHE.

Il y a longtemps que je ne me suis assis là.

L'ÉLÈVE.

Et vous avez très-bien fait, papa.

LE MAÎTRE.

Pourquoi cela, mademoiselle?

L'ÉLÈVE.

C'est que papa ne permet jamais qu'on soit bête; qu'il exige, ce qui ne se peut guère, qu'on jouisse de son esprit à tout moment, et que s'il arrive à la raison de s'absenter, il entre dans des impatiences qui lui font mal. En vérité, papa, pour votre santé qui m'est chère, et pour mes aises qui me le sont aussi, soit que vos affaires ne vous aient pas permis d'assister à nos leçons, soit que vous ayez imaginé de vous-même que vous y pourriez être de trop, vous avez fait comme si vous m'eussiez consultée.

LE PHILOSOPHE.

C'est me dire assez crûment de passer mon chemin.

LE MAÎTRE.

Non, non, monsieur : je vous garantis, moi, que vous pouvez rester sans conséquence fâcheuse pour votre bonne humeur et pour la nôtre.

L'ÉLÈVE.

A la condition que nous ne ferons rien de nouveau; tenez,

papa, il y a peut-être quelque pauvre diable qui vous attend dans votre cabinet; allez-y; c'est le mieux.

LE PHILOSOPHE.

Tu crois?

L'ÉLÈVE.

J'en suis sûre. Ou nous reviendrons sur ce que nous avons déjà dit cent fois, et cela pourra vous ennuyer; ou nous marcherons en avant, et je doute que cela vous amuse.

LE PHILOSOPHE.

Bonjour.

L'ÉLÈVE.

Sans me baiser?

LE PHILOSOPHE.

Je ne puis savoir si tu le mérites.

L'ÉLÈVE.

Je ne serais pas fort heureuse, si vous y regardiez tous les jours de si près, Ça, baisez-moi vite, et partez.

LE MAÎTRE.

Hé bien, comment gouvernez-vous les harmonies?

L'ÉLÈVE.

Ce sont elles qui me gouvernent. J'ai été ces deux jours-ci aux progressions, aux phrases harmoniques, aux repos doublement amenés, aux dissonances doublement sauvées, et le reste, pour tout régime.

LE MAÎTRE.

Êtes-vous lasse? Laissons l'harmonie. Jouons quelque chose.

L'ÉLÈVE.

L'Allemande de Schobert ou la Chasse de la Garde?

LE MAÎTRE.

Plaisantez tant qu'il vous plaira, mais il y a là dedans de la gaieté, de la facilité, du chant; et sur sept à huit cent mille paires d'oreilles, plus des trois quarts préféreraient ces bagatelles à la plus sublime sonate de Schobert ou d'Eckard.

L'ÉLÈVE.

Et la première vielleuse du boulevard, à Cramer.

LE MAÎTRE.

Que s'ensuit-il de là? Que la musique de Cramer est faite

pour le très-petit nombre; celle que j'aime pour la multitude; et c'est toujours l'instruction ou l'amusement du grand nombre qu'il faut se proposer.

L'ÉLÈVE.

J'imaginais tout le contraire. Boileau n'ambitionne que quelques lecteurs de goût; un grand poëte latin se contente de peu d'approbateurs choisis; et si l'on suivait votre principe jusqu'au bout, nous aurions vraiment de beaux tableaux, de belles statues, de plaisantes poésies, une singulière éloquence, d'étranges productions en tout genre! Si le sentiment de l'excellence n'est pas réservé à quelques âmes privilégiées, ainsi que j'en suis persuadée, encore vaudrait-il mieux amener la multitude à la connaissance du beau que de s'arrêter à la médiocrité par égard pour elle.

LE MAÎTRE.

Où est la nécessité que l'homme du peuple s'entende en musique? Vous mettez trop d'importance à des riens. Avez-vous lu un certain discours qui a été couronné à Dijon?

L'ÉLÈVE.

Oui; beaucoup de sophismes très-éloquents dont la dernière conséquence serait de casser les instruments de musique, de brûler les tableaux, de briser les statues, peut-être de déserter les villes, et de se disperser dans les forêts.

LE MAÎTRE.

J'aimerais mieux les hommes épars et bons que rassemblés et pervers.

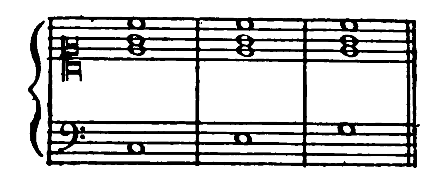
L'ÉLÈVE.

Et moi, je sens ma tête un peu rafraîchie; je ne veux pas que vous fassiez plus longtemps de la morale qui vous déplaît, et je veux faire de l'harmonie qui me prépare un jour à moi-même et aux autres un amusement aussi innocent qu'agréable. De quoi s'agit-il à présent?

LE MAÎTRE.

De se mettre en *ut*, et de faire avec la main droite l'harmonie consonnante de la tonique, en lui donnant successivement

pour basse les notes qui la composent, comme vous voyez :



L'ÉLÈVE.

C'est fait. Que s'ensuit-il ?

LE MAÎTRE.

Trois accords.

L'ÉLÈVE.

Qu'est-ce qu'un accord ?

LE MAÎTRE.

La convenance du rapport entre la base et les notes de l'harmonie.

L'ÉLÈVE.

Quel nom donnez-vous à ces trois accords ?

LE MAÎTRE.

Le premier, où l'harmonie fait avec la basse *ut*, tonique, unisson, tierce et quinte, s'appelle *accord parfait*.

Le second, où l'harmonie fait avec la basse *mi*, sixte, unisson et tierce, s'appelle *tierce et sixte*, ou simplement *sixte*.

Le troisième, où l'harmonie fait avec la basse *sol*, quarte, sixte et unisson, s'appelle *quarte et sixte*.

L'ÉLÈVE.

Ainsi chaque harmonie consonnante produit trois accords : l'accord parfait, la sixte, et la quarte et sixte. Or comme il y a vingt-quatre harmonies consonnantes, voilà, de bon compte, soixante et douze accords.

La consonnance *mi* bémol, *sol*, *si* bémol est un accord parfait, si le *mi* bémol est à la basse.

La consonnance *fa* dièse, *la*, *ut* dièse donne un accord de sixte, si la basse est *la*.

La consonnance *mi*, *sol*, *si* produit une quarte et sixte, sil a basse est *si*. J'entends.

LE MAÎTRE.

Je le vois. Enrégistrons d'abord ces trois accords dérivés de l'harmonie consonnante, tels que *ut*, *mi*, *sol*, et *la*, *ut*, *mi*.



Vous avez très-bien calculé le nombre des accords produits par les vingt-quatre harmonies consonnantes. Il fallait ajouter à cela que les quatre consonnances de chaque modulation y engendraient douze accords, quatre accords parfaits, quatre sixtes et quatre quartes et sixtes; pourquoi vous ai-je noté les trois accords d'*ut, mi, sol,* et les trois accords de *la, ut, mi?*

L'ÉLÈVE.

Peut-être afin que je remarquasse que les basses des quatre accords parfaits de chaque modulation sont la tonique, la quarte, la quinte et la sixte.

Que les basses des quatre sixtes sont la tierce, la sixte, la septième et l'octave.

Et que les basses des quatre quartes et sixtes sont la quinte, la tonique, la seconde et la tierce.

Mais je ne sens pas l'utilité des deux exemples notés.

LE MAÎTRE.

Après avoir si bien reconnu les basses des accords en chaque modulation, vous auriez pu voir que les basses des accords parfaits sont la même chose que les notes fondamentales des harmonies consonnantes; de sorte qu'on peut dire indistinctement l'accord parfait en majeur d'*ut,* et l'harmonie consonnante en majeur d'*ut;* l'accord parfait ou l'harmonie consonnante en mineur de *la.*

L'ÉLÈVE.

Voilà qui est dit. Pourquoi avoir écrit les noms au-dessus?

LE MAÎTRE.

Afin que vous les retrouvassiez s'ils vous échappaient, et que vous distinguassiez les deux espèces d'accords, tant parfaits que sixtes et six quartes, les uns produits par une consonnance majeure, *ut, mi, sol,* les autres par une consonnance mineure, *la, ut, mi.*

L'ÉLÈVE.

Et quelle différence y a-t-il entre eux? Il me semble...

LE MAÎTRE.

Qu'en *la, ut, mi*, la tierce est mineure; qu'en *ut, mi, sol*, elle est majeure.

L'ÉLÈVE.

Je suis une étourdie pour cette fois qui ne sera pas la dernière. Laissez-moi examiner la sixte qui naît de la consonnance majeure *ut, mi, sol*, et la sixte qui naît de la consonnance mineure *la, ut, mi*.

En *ut, mi, sol*, avec *mi* à la basse, la tierce *sol* est mineure, et la sixte est mineure aussi.

En *la, ut, mi*, avec *ut* à la basse, la tierce et la sixte au contraire sont majeures.

Dans le dernier accord de chaque consonnance, la quarte est sixte; en *ut, mi, sol*, la sixte est majeure; en *la, ut, mi*, la sixte est mineure. Le contraire de l'accord de sixte qui précède; et voilà tout ce qu'il y a à dire sur cet article.

LE MAÎTRE.

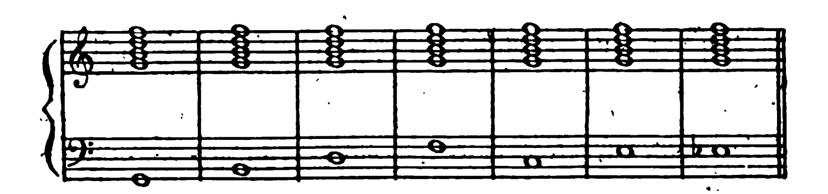
En ajoutant que l'accord parfait suit dans la dénomination la nature de sa tierce; et qu'il faut dire accord parfait majeur, accord parfait mineur, comme on dit consonnance majeure, consonnance mineure.

L'ÉLÈVE.

Que je rumine un peu sur cela... Je sais... Avançons.

LE MAÎTRE.

Jouez l'harmonie dissonante de la dominante, avec la main droite, toujours en *ut*; donnez-lui pour basse successivement les notes qui la composent; à ces notes de basse ajoutez la tonique, sa tierce majeure, sa tierce mineure, et faites pareillement sur chacune la même harmonie dissonante de la dominante, comme il est écrit.



L'ÉLÈVE.

Et sept nouveaux accords. Quelle nuée? et vous espérez que je les retiendrai?

LE MAÎTRE.

Vous les retiendrez ou vous ne les retiendrez pas; parlons-en toujours.

L'ÉLÈVE.

Et ces trois derniers qui me tombent de je ne sais où?

LE MAÎTRE.

Sept accords produits par l'harmonie dissonante de la dominante.

L'ÉLÈVE.

Produits! Cela vous convient; à la bonne heure.

LE MAÎTRE.

Je vois que ces trois derniers vous chagrinent; leurs basses ne sont point renfermées dans l'harmonie; qu'importe, s'ils font bien?

L'ÉLÈVE.

J'en doute.

LE MAÎTRE.

Appelez-les accords par *supposition;* ils sont durs, il est vrai, mais la consonnance qu'ils appellent et qui les sauve en devient un repos d'autant plus doux.

L'ÉLÈVE.

Et cette bénigne consonnance, quelle est-elle?

LE MAÎTRE.

Ne le savez-vous pas? Où mène l'harmonie dissonante de la dominante, soit en majeur, soit en mineur?

L'ÉLÈVE.

A la consonnance de la tonique.

LE MAÎTRE.

C'est donc elle qui sauve aussi les accords produits par cette dissonance, vrais ou supposés.

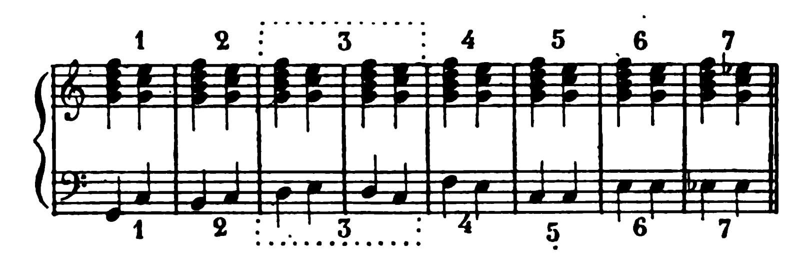
L'ÉLÈVE.

Il faut essayer cela.

LE MAÎTRE.

Cela va. Mais au lieu de sauver toujours par l'harmonie consonnante de la tonique, pourquoi ne pas employer à la basse

d'autres sons que cette tonique? Pourquoi n'y pas entremêler tantôt la sixte, tantôt la quarte et sixte? Pourquoi ne pas varier quand on le peut? Je vais vous écrire ce que je vous prescris; car il y a pour les sons de la basse un choix qui n'est pas indifférent.



L'ÉLÈVE.

Je vois; le premier et le second accords dissonants sont sauvés par l'accord parfait de la tonique.

Le troisième par la sixte de la tierce, ou par l'accord parfait de la tonique.

Le quatrième par la sixte de la tierce.

Le cinquième par l'accord parfait de la tonique.

Le sixième par la sixte de la tierce majeure.

Le septième par la sixte de la tirece mineure.

Mais j'aimerais mieux nommer les trois derniers accords par *anticipation :* car il me semble que leurs basses anticipent sur la consonnance qui les sauve : votre supposition ne me dit rien.

LE MAÎTRE.

Cela est juste. Anticipez encore et sauvez les cinq premiers accords par la consonnance de la tonique en mineur.

Il faut à présent vous expliquer les rapports qui règnent entre les basses de ces accords et les notes de l'harmonie dissonante qui les produit; d'où nous déduirons les noms qui leur sont propres.

La basse du premier est la quinte *sol.*

L'harmonie *sol, si, ré, fa* fait avec cette basse un unisson, *sol, sol;* une tierce majeure, *sol, si;* une quinte *sol, ré,* et une; septième, *sol, fa.*

On devrait donc le nommer tierce, quinte et septième; on le nomme plus simplement *accord de septième.*

Observez que la basse *sol* est la note fondamentale de l'harmonie.

La basse du second est *si*.

L'harmonie *sol, si, ré, fa* fait avec cette basse une sixte mineure, *si, sol*; un unisson *si, si*; une tierce mineure *si, ré*, et une fausse quinte, *si, fa*.

On devrait donc le nommer tierce, fausse quinte et sixte; on le nomme plus simplement *fausse quinte*.

Observez que la basse *si* est la note sensible.

La basse du troisième est *ré*.

L'harmonie *sol, si, ré, fa* fait avec cette basse une quarte, *ré, sol*; une sixte majeure, *ré, si*; un unisson, *ré, ré*; une tierce mineure, *ré, fa*.

On devrait donc le nommer tierce, quarte et sixte; on le nomme *petite sixte majeure*.

Observez que sa basse *ré* est la seconde de l'octave.

La basse du quatrième est *fa*.

L'harmonie *sol, si, ré, fa* fait avec cette basse une seconde, *fa, sol*; une quarte superflue ou triton, *fa, si*; une sixte majeure, *fa, ré*, et un unisson, *fa, fa*.

On devrait donc le nommer seconde, triton et sixte; on le nomme *triton*.

Observez que la basse *fa* est la quarte de l'octave.

La basse du cinquième est *ut*.

L'harmonie *sol, si, ré, fa* fait avec cette basse une quinte, *ut, sol*; une septième superflue, *ut, si*; une neuvième ou seconde, *ut, ré*; une onzième ou quarte, *ut, fa*.

On devrait donc le nommer seconde, quarte, quinte et septième; on le nomme *septième superflue*.

Observez que la basse *ut* est la tonique de l'octave.

La basse du sixième est *mi*.

L'harmonie *sol, si, ré, fa* fait avec cette basse une tierce mineure, *mi, sol*; une quinte, *mi, si*; une septième, *mi, ré*; une neuvième diminuée, *mi, fa*.

On devrait donc le nommer tierce, quinte et neuvième; on le nomme *neuvième diminuée* et *septième*.

Observez que la basse *mi* est la tierce majeure du ton.

La basse du septième est *mi* bémol.

L'harmonie *sol, si, ré, fa* fait avec cette basse une tierce

majeure, *mi* bémol, *sol*; une quinte superflue, *mi* bémol, *si*; une septième superflue, *mi* bémol, *ré*, et une neuvième ou seconde, *mi* bémol, *fa*.

On devrait donc le nommer seconde, tierce, quinte superflue et septième superflue; on le nomme *quinte superflue*.

Observez que la basse *mi* bémol est la tierce mineure du ton.

L'ÉLÈVE.

Voilà bien des observations et des noms nouveaux; mais heureusement ils seront écrits. Voyons si j'exécuterais bien une quinte superflue en *sol*... La basse est la tierce mineure de l'octave... donc c'est *si* bémol... L'accord est produit par l'harmonie dissonante de la dominante *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*... donc *si* bémol de la basse et de la main gauche; et *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*, au-dessus et de la main droite... *si* bémol... *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*. Oh! que cela est laid!

LE MAÎTRE.

Sauvez par la sixte sur la même note de basse.

L'ÉLÈVE.

Il faut que je répète cette quinte superflue pour mon oreille... *si* bémol, tierce mineure de l'octave, à la basse... *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*, harmonie de dominante et quinte superflue avec la basse... *sol*, *si* bémol, *ré*, sur la même note de basse *si* bémol... ce dernier accord consonnant soulage, et d'un grand chagrin.

LE MAÎTRE.

Faites le triton en *fa*, et sauvez en mineur.

L'ÉLÈVE.

C'est, si je m'en souviens, par l'accord de sixte sur la tierce qu'il se sauve. Sa basse, si je ne me trompe, est la quarte. En *fa*, ce sera donc *si* bémol; et, comme il provient de l'harmonie dissonante de la dominante, la même en majeur qu'en mineur; *ut*, *mi*, *sol*, *si* bémol, pour la main droite; la sixte qui sauve ce triton aura pour basse *la* bémol, comme vous le voulez en mineur; donc pour la main droite, *fa*, *la* bémol, *ut*.

LE MAÎTRE.

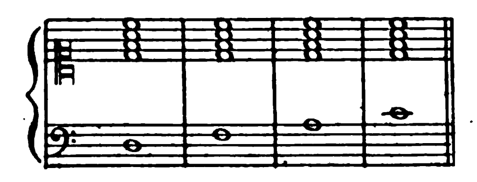
On pourrait en demander moins, mais on n'en saurait attendre davantage. Demain, que vous aurez un peu digéré ce qui précède, je vous exercerai dans toutes les modulations par des questions de la même espèce.

L'ÉLÈVE.

En attendant, que ferons-nous?

LE MAÎTRE.

Nous avons de la besogne toute prête; et l'harmonie dissonante de la seconde donc? Jouez-la en majeur d'*ut*, de la main droite, et donnez-lui successivement pour basse les quatre notes qui la composent :



L'ÉLÈVE.

Autres quatre accords. Cette dissonance est moins féconde que celle de la dominante, et je présume que ces quatre accords dissonants se sauveront par les trois accords produits de la consonnance de la dominante; car c'est à cette harmonie que l'harmonie qui les engendre conduit, à ce que je crois.

LE MAÎTRE.

C'est cela. On peut les sauver de la manière suivante.



L'ÉLÈVE.

Je vois; le premier est sauvé par la quarte et sixte sur la même basse. Le second par l'accord parfait de la dominante; le troisième et le quatrième par la sixte de la sensible.

LE MAÎTRE.

La basse du premier est *ré*.

L'ÉLÈVE.

L'harmonie *ré*, *fa*, *la*, *ut* fait avec cette basse un unisson, *ré*, *ré*; une tierce mineure, *ré*, *fa*; une quinte, *ré*, *la*, et une sep-

tième, *ré*, *ut*... On devrait donc le nommer tierce, quinte et septième, et on le nomme?

LE MAÎTRE.

Simplement *accord de septième*.

Observez que la basse *ré* est la seconde de l'octave, et que la différence de cet accord et de l'accord de septième qui provient de l'harmonie dissonante de la dominante n'est que dans la tierce.

La basse du second est *fa*.

L'ÉLÈVE.

L'harmonie dissonante *ré*, *fa*, *la*, *ut* fait avec cette basse une sixte majeure, *fa*, *ré*; un unisson, *fa*, *fa*; une tierce majeure, *fa*, *la*, et une quinte, *fa*, *ut*. On devrait donc le nommer tierce, quinte et sixte; et on le nomme?

LE MAÎTRE.

Quinte et sixte ou *grande sixte*.

Observez que sa basse *fa* est la quarte de l'octave.

La basse du troisième est *la*.

L'ÉLÈVE.

L'harmonie *ré*, *fa*, *la*, *ut* fait avec cette basse une quarte, *la*, *ré*; une sixte mineure, *la*, *fa*; un unisson, *la*, *la*, et une tierce mineure, *la*, *ut*. On devrait donc le nommer tierce, quarte et sixte. Et on le nomme?

LE MAÎTRE.

Petite sixte.

Observez que sa basse *la* est sixte de l'octave.

La basse du quatrième est *ut*.

L'ÉLÈVE.

L'harmonie *ré*, *fa*, *la*, *ut* fait avec cette basse une seconde, *ut*, *ré*; une quarte, *ut*, *fa*; une sixte majeure, *ut*, *la*, et un unisson, *ut*, *ut*. On devrait donc le nommer seconde, quarte et sixte; et on le nomme?

LE MAÎTRE.

Seconde.

Observez que sa basse *ut* est tonique de l'octave.

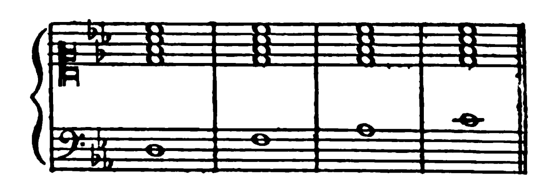
L'ÉLÈVE.

Si je me proposais de faire une quinte et sixte en majeure de *sol*, m'en tirerais-je à mon honneur?... Voyons... sa basse

sera *ut*... la dissonance de la seconde *la*, *ut*, *mi*, *sol*, et pour sauver cette quinte et sixte... L'accord parfait de la dominante.

LE MAÎTRE.

Rien de mieux. Frappez la dissonance de la seconde aussi en mineur, comme vous voyez ci-dessous :



Ces quatre accords se nomment en majeur comme en mineur, quoiqu'en mineur les rapports des sons soient un peu différents.

Au premier, *ré*, *fa*, *la* bémol, *ut* fait avec la basse *ré* un unisson, *ré*, *ré*; une tierce mineure, *ré*, *fa*, et un septième, *ré*, *ut*, comme en majeur; mais au lieu d'une quinte, *ré*, *la*, qui a lieu en majeur, on a en mineur une fausse quinte, *ré*, *la* bémol.

Dans le second, la tierce *fa*, *la* bémol est mineure ; au lieu qu'elle est majeure en majeur.

Dans le quatrième, la sixte *ut*, *la* bémol est mineure ; tandis qu'en majeur, c'est *ut*, *la*, et par conséquent majeure.

Dans le troisième, tout varie; la tierce *la* bémol, *ut*, et la sixte *la* bémol, *fa* sont majeures ; et la quarte *la* bémol *ré* est superflue. Cependant on évite des difficultés en laissant à cet accord le nom de petite sixte.

La consonnance de la dominante étant la même en majeur et en mineur, ces accords se sauvent de la même manière dans les deux modes.

L'ÉLÈVE.

J'y consens ; mais si nous récapituliions, et que vous prissiez sur vous cette tâche.

LE MAÎTRE.

Récapitulons. Deux espèces d'harmonies consonnantes;
La majeure, *ut*, *mi*, *sol*; la mineure, *la*, *ut*, *mi*.
Deux espèces d'harmonies dissonantes de seconde.
La majeure, *ré*, *fa*, *la*, *ut*; la mineure *ré*, *fa*, *la* ♭, *ut*.

Une seule espèce d'harmonie dissonante de la dominante, *sol, si, ré, fa.*

L'ÉLÈVE.

Donc cinq espèces d'harmonies. Leurs produits?

LE MAÎTRE.

Vingt et un accords dont voici les noms :

Accord parfait majeur. — Accord parfait mineur. — Sixte majeure. — Sixte mineure. — Quarte et sixte majeures. — Quarte et sixte mineures. — Septième de seconde en majeur. — Septième de seconde en mineur. — Quinte et sixte en majeur. — Quinte et sixte en mineur. — Petite sixte en majeur. — Petite sixte en mineur. — Seconde en majeur. — Seconde en mineur. — Septième de dominante. — Fausse quinte. — Petite sixte majeure. — Triton. — Septième superflue. — Neuvième diminuée et septième. — Quinte superflue.

L'ÉLÈVE.

Voilà bien des accords; mais puisque vous les avez appris, un autre, avec un peu plus de peine, peut les apprendre aussi.

LE MAÎTRE.

Il est beau de ne pas désespérer. A présent jouez-moi la progression des consonnances par quarte. Donnez seulement à la basse la note fondamentale, et cela formera une chaîne d'accords parfaits.

L'ÉLÈVE.

Il faut toujours être en garde contre vos demandes; si je choisis le majeur, ce sera le mineur que vous aurez voulu.

LE MAÎTRE.

Cela donne de la justesse à l'esprit. Le majeur. Frappez d'abord l'accord parfait d'*ut*; mais avant que de frapper celui de *fa*, amenez-le par le triton et la fausse quinte.

L'ÉLÈVE.

J'attends que cela s'éclaircisse. Que la lumière se fasse.

LE MAÎTRE.

Amener, préparer l'accord parfait de *fa* par le triton, c'est faire le triton en *fa*; l'amener, le préparer par la fausse quinte, c'est faire en *fa* la fausse quinte.

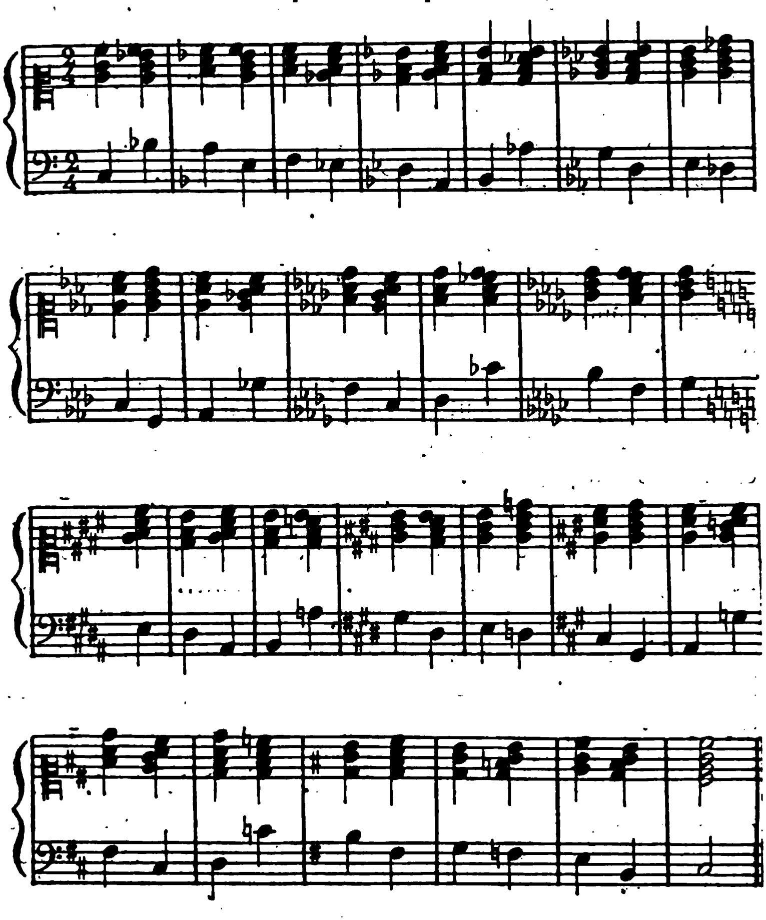
L'ÉLÈVE.

Et la lumière fut faite. Donc point de triton à sauver, puisque la fausse quinte le doit suivre.

LE MAÎTRE.

J'entendais tout au contraire que le triton fût sauvé par une consonnance interposée entre les deux accords dissonants; et voici ma demande écrite :

Progression d'accords parfaits par quarte préparés par le triton et par la fausse quinte.



L'ÉLÈVE.

Il faut transporter cela sur le clavier. Ayez pour agréable de me jouer cette progression... Elle fait bien... Demain... demain! C'est bientôt, c'est peu de temps pour se promettre d'en faire autant; mais j'y travaillerai. Je comprends tout.

LE MAÎTRE.

Voici le même exemple avec des batteries.

L'ÉLÈVE.

A votre aise; faites bien des vôtres. Vous espérez me dérouter en doublant une note des harmonies tant consonnantes que dissonantes; mais croyez que *sol*, *si*, *ré*, *fa*, et *ré*, *fa*, *sol*, *si*, *ré*, ne sont pour moi que l'harmonie dissonante. Vous ne m'égarerez pas davantage en n'employant que trois sons de cette harmonie. Faites, si cela vous dit, cinq notes à la basse de la main gauche; habituée à exécuter les consonnances avec la main gauche, vous ne m'étonnerez point. Savez-vous qu'en moins de rien je saurais frapper toute l'harmonie à la basse.

LE MAÎTRE.

Lorsque la fantaisie vous en prendra, ne manquez jamais de doubler la note de la basse; et si vous supprimez de la main droite une note de l'harmonie, que ce soit toujours l'unisson de la basse.

L'ÉLÈVE.

J'entends; mais il faut écrire, parce qu'il faut se souvenir de ce qu'on a entendu, et qu'on ne dispose pas de sa mémoire comme de son jugement.

LE MAÎTRE.

Nous écrirons, et quand il y aura ou de l'obscurité ou de l'oubli, je ne suis pas là pour rien. Maintenant...

L'ÉLÈVE.

Sauf votre meilleur avis, nous jetterions un coup d'œil sur les signes dont on marque les différents accords que vous m'avez expliqués.

LE MAÎTRE.

C'est ce que j'allais vous proposer. On note la basse. Quant à l'harmonie qu'il faut exécuter de la main droite, on l'indique par les chiffres et d'autres caractères placés au-dessus des notes de la basse.

L'ÉLÈVE.

Et lire couramment ces signes, quand il y en a, et les suppléer juste quand il n'y en a point, c'est accompagner.

LE MAÎTRE.

L'accord parfait majeur... Il serait à souhaiter qu'il n'y eût qu'un caractère pour cet accord dans toutes les modulations, et

qu'un autre pour l'accord parfait mineur; il n'en est pas tout à fait ainsi.

Les accords parfaits majeur et mineur se désignent par les signes que vous voyez : ♯, ♮, 3, 5, 8, ♯3, ♭3, ♮3,
8, 8, 5, 8, 8, 8, 8.
5, 3, 3, 5, ♯, ♭, ♮.
3.

La sixte par 6, ♯6, ♭6, ♮6, 6/3

La quarte et sixte par
6, ♯6, ♮6, ♭6.
4, 4, 4, 4.

La septième de sec^de^ par 7, ♭7,
7, 7, 7.
5, 5, ♭5.

La quinte et sixte par
6, 6, 6, 6, 6, ♯6.
5, 5, 5, 5, 5, 5.
♯ 3, ♮ ♭

La petite sixte par 6,
6, 6, 6, 6, 6.
4, 4♯ 4+ ♯4, +4.

La sept^me^ de domin^te^ par
7, 7, ♭7, 7.
♯, 3, 5.

La seconde par
4, 6, ♯6, ♭6, 6.
2, 4, 2, 2, 2.
2,

La fausse quinte par
6, 6,
♭5, 5, 5, ♭5.

La petite sixte maj. par 6, ♯6, +6,

Le triton par
6, ♯4, 4♯, 4+,
4, 2, 2 2
4, 4♯, 4+.

La septième superflue par 7♯, 7+,
9, 7♯.
4, 6.

La neuv^me^ et sept^me^ par
9, ♭9, 9.
7, 7, 7.

La quinte superflue par ♯5, 5♯, 5+,
7♯, 7+.
5♯, 5+.

L'ÉLÈVE.

Quelle effrayante litanie de signes, et cela pour chaque accord! Il y a de quoi fendre la tête; et d'où vient tout ce fatras?

LE MAÎTRE.

Du même fonds que le chaos des lois et des coutumes, la diversité des mesures et des poids, l'irrégularité des rues, la

confusion des maisons, la bizarrerie de l'orthographe. C'est que l'art s'est fait peu à peu, et qu'il n'y a point eu un premier grand législateur. Mais ce que je viens de vous écrire n'est rien en comparaison de ce que je recueillerais des auteurs, si je me donnais la peine de les feuilleter. Les Italiens et les Allemands ne font point frapper l'harmonie complète de la main droite. Il faut en accompagnant leurs ouvrages s'en tenir aux sons désignés par les chiffres. S'il y a au-dessus de la tonique *ut*, $\frac{7}{9}$ ♯ cela veut dire, de la main droite, la septième superflue *si*, et la neuvième *ré* seulement, et non l'harmonie entière *sol*, *si*, *ré*, *fa* d'où provient cet accord. Ainsi, pour cet accompagnement, tout le savoir se réduit à bien connaître les intervalles de l'octave chromatique. Un dièse placé devant ou après le chiffre marque une note dièse, ainsi du bémol; ♯5 sur la basse *si* signifie quinte, *fa* dièse; le même signe sur *ut*, quinte superflue, *sol* dièse; un bémol devant le 5, tantôt quinte, tantôt fausse quinte.

Entre toutes ces méthodes, si l'on peut donner ce nom aux caprices des auteurs, j'ai gardé un milieu en m'en tenant aux chiffres d'usage, aux signes connus, sans en introduire un nouveau, mais simplifiant autant que je l'ai pu. Pour éviter toute ambiguïté, le ♯ ou la simple + après le chiffre marque le superflu; les mêmes signes devant le chiffre, le majeur; ainsi ♯6, petite sixte majeure, et 7♯ septième superflue. Jamais devant 2. 4, 5 et 8 ni dièse ni bémol; que la seconde, la quarte, la quinte et l'octave soient notes dièses ou bémols.

4. Toujours quarte superflue ou triton.

5. Toujours fausse quinte.

7. Toujours septième diminuée.

N'employant jamais deux chiffres que pour distinguer deux accords qu'on confondrait sans cette précaution; laissant au goût à supprimer de l'harmonie ce qu'il en voudra supprimer; recommandant seulement d'omettre de préférence la note qui fait unisson avec la basse.

L'ÉLÈVE.

Voilà des préceptes dont j'userai sur la progression que vous venez de m'écrire. Je projette encore d'en varier les harmonies par toutes sortes de batteries; souvent la main droite ne fera que deux notes, ce qui me paraît surtout convenir à l'adagio et à l'andante qui me plaisent entre les autres mouvements. Je ne

suis pas indolente, et je ne me refuse pas au presto; mais je trouve au chant grave et lent plus de caractère, plus d'énergie, plus d'expression; et si j'avais à vous demander une pièce, je vous la demanderais comme le père Canaye demandait un cheval au maréchal d'Hoquincourt, comme il me convient d'être.

LE MAÎTRE.

Je vous conseille de ne vous gêner sur rien, en musique s'entend; faites à votre tête, la mienne me suggère une table à trois colonnes où vous verrez d'un coup d'œil les noms des accords, leurs signes et leurs basses.

TABLE

DES NOMS, SIGNES ET BASSES DES ACCORDS.

NOMS.	SIGNES.	BASSES.
Accord parfait majeur,	♯, 3, ♯♯, ♭3, ♮.	1, 4, 5, 6.
Accord parfait mineur,	♭, ♮, 3, ♯3, ♭♭.	1, 4, 5, 6.
Sixte majeure,	♯6, 6, ♭6.	3, 6, 7, 8.
Sixte mineure,	♭6, 6, ♯6.	3, 6, 7, 8.
Quarte et sixte majeures,	6 ♯6 ♭6 4, 4, 4.	5, 8, 2, 3.
Quarte et sixte mineures,	6 ♭6 ♯6 4, 4, 4.	5, 8, 2, 3.
Septième de seconde en majeur,	7	2
Septième de seconde en mineur.	7 5	2
Sixte et quinte en majeur,	6 5	4
Quinte et sixte en mineur,	6, 6 5, 5 ♭, 3	4
Petite sixte en majeur,	6	6
Petite sixte en mineur,	6 4	6
Seconde en majeur,	2	8
Seconde en mineur,	♭6, 6 2, 2	8
Septième de dominante,	7, 7, 7 ♯, 3, ♮	5

NOMS.	SIGNES.	BASSES.
Fausse quinte,	5	7
Petite sixte majeure,	♯6, +6	2
Triton,	4	4
Septième superflue,	7♯, 7+	1
Neuvième diminuée et septième,	9 / 7	3 maj.
Quinte superflue,	5♯, 5♯	3 min.

L'ÉLÈVE.

Pourquoi marquez-vous le superflu tantôt par un dièse après le chiffre, tantôt par une simple croix?

LE MAÎTRE.

Lorsque la note qui fait l'intervalle superflu est en même temps dièse comme dans l'octave d'*ut*, la quinte superflue, *sol* dièse, ou comme en *la*, la quinte superflue *sol* dièse, sur la tierce *ut*, je le désigne par le dièse après le chiffre.

Au contraire, lorsque la note qui fait l'intervalle superflu est naturelle, comme la septième superflue *si*, en *ut*, je mets une croix après le chiffre.

Il faut entendre la même chose du dièse et de la croix qui précèdent le chiffre 6, avec cette différence que devant le chiffre ils n'indiquent que la sixte majeure.

L'ÉLÈVE.

Et l'accord parfait indiqué par deux dièses?

LE MAÎTRE.

C'est l'accord parfait majeur en *ré* dièse, *la* dièse ou les tierces sont double dièse.

L'ÉLÈVE.

Si votre méthode laisse peu de travail au jugement, elle en donne beaucoup à la mémoire.

LE MAÎTRE.

C'est son avantage. De quelque autre manière qu'on prétendît vous instruire, sans soulager la mémoire on fatiguerait davantage le jugement. Et puis comptez-vous pour rien la présence du maître? C'est à lui de distribuer la tâche et de conduire l'élève si doucement qu'il se familiarise avec les harmonies, les accords, les signes, et qu'il ait fait de très-grands progrès avant que d'en avoir le premier soupçon. Voici une

prédiction que j'ose vous faire, c'est qu'arrivée à la fin, vous me direz avec surprise : « Quoi ! c'est là tout? » En attendant, mettons-nous un peu en majeur d'*ut*, faites la tonique de la main gauche, ajoutez l'octave afin que cela sente mieux la basse; examinez ensuite les harmonies de la modulation où l'*ut* est renfermé.

L'ÉLÈVE.

Vous ne reconnaissez encore que quatre harmonies consonnantes dans chaque modulation, et vous ne m'avez parlé que de deux harmonies dissonantes; la réponse à votre demande est donc contenue en six harmonies.

LE MAÎTRE.

Cela est juste. Mais la tonique est-elle de ces six harmonies?

L'ÉLÈVE.

Il faut voir. En *ut* les quatre harmonies consonnantes sont *ut, mi, sol; sol, si, ré; fa, la, ut; la, ut, mi.* L'*ut* entre donc dans les harmonies consonnantes de la tonique, de la quarte et de la sixte?

Il n'est exclu que de la consonnance de la quinte.

Les deux harmonies dissonantes sont *ré, fa, la, ut;* et *sol, si, ré, fa.*

Ici je ne vois d'*ut* que dans la dissonance de la seconde.

Voilà donc quatre harmonies qui renferment l'*ut*? Qu'en voulez-vous faire?

LE MAÎTRE.

Je veux que vous me les jouïez successivement avec la main droite en gardant à la basse l'*ut* qu'elles accompagneront diversement.

L'ÉLÈVE.

Et l'ordre... attendez... ne me dites rien... Les consonnances sauvent les harmonies dissonantes... Je vais donc commencer?...

LE MAÎTRE.

Par la consonnance *ut, mi, sol,* l'alpha et l'oméga de toute progression. Elle sera suivie de celle de *la, la, ut, mi,* d'où vous irez à celle de la quarte *fa, fa, la, ut;* à l'harmonie dissonante de la seconde, *ré, fa, la, ut,* et l'enchaînement vous plaira.

L'ÉLÈVE.

Je vais vous le dire. Il faut en finissant répéter la consonnance de la tonique.

LE MAÎTRE.

Après la dissonance de la seconde *ré, fa, la, ut,* il faut frapper l'harmonie dissonante de la dominante, *sol, si, ré, fa,* quoiqu'elle ne contienne point l'*ut;* elle sauvera la dissonance de la seconde et préparera en même temps le repos final, *ut, mi, sol.*

L'ÉLÈVE.

J'exécute et j'écoute... Fort bien... Voilà une phrase dont mon oreille s'accommode.

LE MAÎTRE.

Et cela, savez-vous ce que c'est?... La succession de toutes les harmonies qui peuvent accompagner la tonique tant en majeur qu'en mineur.

L'ÉLÈVE.

Que j'essaye vite en mineur... en *ut* mineur, trois bémols... Ma basse ne change point... ni ma tonique non plus... donc *ut, mi* bémol, *sol*... J'y suis... *la* bémol, *ut, mi* bémol... bien... *fa, la* bémol, *ut,* très-bien... *ré, fa, la* bémol, *ut*... C'est cela; et puis... et puis laissant dans l'harmonie dissonante de la dominante le *si* naturel et pour cause... *sol, si, ré, fa*... et *ut, mi* bémol, *sol*... da capo... *ut, mi* bémol, *sol*... *la* bémol, *ut, mi* bémol... *fa, la* bémol, *ut*... *ré, fa, la* bémol, *ut*... *sol, si, ré, fa*... *ut, mi* bémol, *sol,* et pas une faute, je le gage... ordonnez, si vous l'osez, la même phrase dans toutes les modulations, et je pars.

LE MAÎTRE.

Peut-être un peu légèrement. Mais nommez-moi auparavant les accords que toutes ces harmonies font avec la tonique.

L'ÉLÈVE.

J'aime mieux vous écouter.

LE MAÎTRE.

La consonnance de la tonique fait avec la tonique accord parfait.

La consonnance de la sixte, *la, ut, mi*. . . accord de sixte.

La consonnance de la quarte *fa, la, ut*. . . quarte et sixte.

L'harmonie dissonante de la seconde *ré, fa, la, ut*... seconde.

L'harmonie dissonante de la dominante, *sol, si, ré, fa*... septième superflue.

L'ÉLÈVE.

Mais je savais tout cela; je savais que l'harmonie consonnante fait toujours un accord parfait avec sa première note à la basse; une sixte, avec sa seconde note à la basse; une quarte et sixte avec sa troisième note à la basse.

Je savais que l'harmonie dissonante de la seconde fait avec la tonique une seconde.

Et que l'harmonie dissonante de la dominante fait avec la tonique une septième superflue. Je savais tout.

LE MAÎTRE.

Que ne m'arrêtiez-vous?

L'ÉLÈVE.

Je n'aime pas qu'on m'interrompe.

LE MAÎTRE.

Sans vous interrompre, mettez-vous en majeur d'*ut*; la seconde est *ré*; faites ce *ré* de la main gauche, et accompagnez-le successivement de la main droite, de toutes les harmonies de la modulation d'*ut* qui renferment le *ré*.

L'ÉLÈVE.

Parmi les consonnances, je ne vois que celle de la dominante, *sol*, *si*, *ré* qui fait avec *ré* un accord de quarte et sixte; et parmi les dissonances que celles de la dominante, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, et de la seconde, *ré*, *fa*, *la*, *ut*; celle de la dominante, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, faisant avec la basse *ré* une petite sixte majeure, et celle de la seconde, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, faisant avec le même *ré* de la basse une septième.

LE MAÎTRE.

J'admire votre facilité et votre mémoire. Vous me gâtez.

L'ÉLÈVE.

Comment cela?

LE MAÎTRE.

Par l'agrément que vous me faites espérer dans mon métier, et que je n'y trouverai sûrement pas.

L'ÉLÈVE.

Vous pensez trop mal des autres.

LE MAÎTRE.

Faites ces trois accords sur la seconde *ré* du majeur d'*ut*;

commencez par la quarte et sixte, et passez à la septième, à la petite sixte majeure... Fort bien. Aussitôt dit, aussitôt fait.

L'ÉLÈVE.

Mais le dernier accord doit être sauvé, car il n'est pas consonnant.

LE MAÎTRE.

La petite sixte majeure dérive de l'harmonie dissonante de la dominante, *sol, si, ré, fa,* qui appelle la consonnance de la tonique, *ut, mi, sol;* or cette harmonie consonnante ne peut accompagner le *ré;* changez donc de basse ; faites *mi* à la basse ; et ce *mi* produisant une sixte sur la tierce sauvera parfaitement la petite sixte majeure.

L'ÉLÈVE.

Et au lieu de *mi,* pourquoi pas *ut,* et l'accord parfait de la tonique? Pourquoi pas *sol* et l'accord de quarte et sixte? Tout cela me paraît égal, la consonnance de la tonique sauvant en général les accords dérivés de la dissonance de la dominante.

LE MAÎTRE.

Qui vous le nie?

L'ÉLÈVE.

Par respect pour vous et pour le *mi* de votre choix, je m'en tiendrai à la sixte sur la tierce, à condition que vous trouverez bon que j'accompagne la seconde *la* en mineur de *sol,* avec ces trois accords, car j'imagine que la phrase a lieu dans les deux modes; et en me conformant à votre marche, qui emploie d'abord la quarte et sixte, j'aurai pour cette quarte et sixte *ré, fa* dièse, *la;* pour la septième, *la, ut, mi* bémol, *sol;* et pour la petite sixte majeure, *ré, fa* dièse, *la, ut.* Voilà ce que c'est.

LE MAÎTRE.

Avec cette petite correction pour la sixte quarte, de faire plutôt *ré, fa, la,* que *ré, fa* dièse, *la.* La règle d'introduire dans l'harmonie de la dominante la sensible de l'octave n'est indispensable que dans le cas de son accord dissonant, parce qu'il conduit au repos de la tonique. Dans les autres cas, si la consonnance de la dominante n'accompagne pas la dominante même, elle peut suivre les notes de la gamme. Eh bien, qu'attendez-vous? Sauvez donc la petite sixte majeure.

L'ÉLÈVE.

Votre intention, monsieur, est-elle que je profite?

LE MAÎTRE.

Ce n'est pas celle de tous les maîtres, mais c'est la mienne.

L'ÉLÈVE.

Accordez-moi donc le temps d'arranger dans ma tête vos règles, vos exceptions, vos observations.

LE MAÎTRE.

Un moyen de ne rien savoir bien, c'est de vouloir tout également retenir. Prenez-en d'abord ce que vous pourrez, sans effort et sans gêne; le reste viendra, et peu à peu vous posséderez le tout; pour sauver l'accord dissonant de la petite sixte majeure que vous venez de pratiquer sur la seconde note *la* de l'octave en mineur de *sol*, il faut...

L'ÉLÈVE.

Pratiquer la sixte de la tierce *si* bémol.

LE MAÎTRE.

Fort bien; et puis cédez-moi la place; je veux accompagner la tierce *mi* ou *mi* bémol, tant en majeur qu'en mineur, par les harmonies qui la renferment.

L'ÉLÈVE.

Vous vous passerez de dissonances, si cela vous est agréable; car il n'y a point de *mi*, ni en *sol*, *si*, *ré fa*, ni en *ré*, *fa*, *la*, *ut*.

LE MAÎTRE.

Il est vrai. J'accompagne en majeur d'*ut* la tierce *mi* par *ut*, *mi*, *sol*; par *la*, *ut*, *mi*; par *sol*, *si*, *ré*, *fa*; et je reviens à *ut*, *mi*, *sol*.

La première harmonie fait avec la basse *mi* accord de sixte.

La seconde harmonie. . . . accord de quarte et sixte.

La troisième harmonie . . . accord de septième et de neuvième diminuée.

En mineur, j'accompagne la tierce *mi* bémol par *ut*, *mi* bémol, *sol*; par *la* bémol, *ut*, *mi* bémol; par *sol*, *si*, *ré*, *fa*, et je finis par *ut*, *mi* bémol, *sol*; ce qui rend en accords la sixte, la quarte et sixte et la quinte superflue.

L'ÉLÈVE.

Vous avez raison. Je me rappelle que vous avez donné à l'harmonie dissonante de la dominante pour basse la tonique,

la tierce majeure, la tierce mineure, outre les notes qui la composent.

LE MAÎTRE.

La quarte *fa* peut toujours être accompagnée, tant en majeur qu'en mineur, par sa propre consonnance, et par les deux dissonances.

La quinte *sol*, par sa propre consonnance, par la consonnance de la tonique, et par sa propre dissonance.

L'ÉLÈVE.

Et les accords que ces harmonies produisent avec leurs basses *fa* et *sol*, comment les nommez-vous? Et l'ordre à suivre, la manière de les enchaîner, vous ne m'en parlez pas?

LE MAÎTRE.

Adagio. Poursuivons notre tâche, et connaissons les harmonies qui accompagnent les autres notes de la gamme; puis nous les écrirons tant en majeur qu'en mineur d'*ut*; alors vous apprendrez l'ordre et la marche, et les signes placés au-dessus de chaque note de basse vous indiqueront les noms des accords.

L'ÉLÈVE.

Je ne sais quel poëte a dit que les choses que l'on voit frappent plus que celles qu'on entend; mais ce n'est pas en musique.

LE MAÎTRE.

Vous verrez, et vous entendrez.

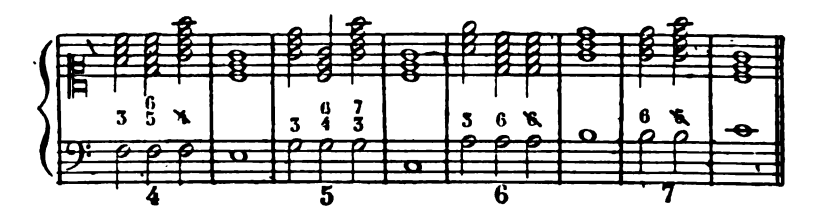
La sixte ou sixième note s'accompagne de sa propre consonnance, de celle de la quarte et de l'harmonie dissonante de la seconde.

La sensible s'accompagne de la consonnance et de la dissonance de la dominante.

En mineur, la septième ne peut s'accompagner que de la consonnance de la quinte; sans licence, encore.

Exemple de toutes les harmonies qui accompagnent chaque note de la gamme en majeur d'*ut*, avec les signes des accords que produisent ces harmonies avec eurs basses, en suivant l'ordre naturel.





Les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, que j'ai placés au-dessous des portées de la basse, désignent le rang de chaque note dans la gamme.

L'accord qui se trouve seul entre deux lignes perpendiculaires ne sert qu'à sauver la dernière dissonance de chaque note de basse. Je ne l'ai point chiffré, parce que son chiffre et son nom se trouvent dans le courant de l'exemple.

L'ÉLÈVE.

Rien d'obscur là dedans. Le premier, accord parfait de la tonique.

Les trois suivants, sixte de la tierce.

Le quatrième, accord parfait de la tonique.

Celui qui sauve l'accord de petite sixte, accord de sixte sur la sensible.

Je crois démêler la raison de tout cela.

La fausse quinte, par exemple, dérive de la dissonance de la dominante *sol, si, ré, fa*; donc la consonnance *ut, mi, sol* doit la sauver. Vous lui avez choisi la basse *ut*, parce qu'elle est plus proche que le *mi* ou le *sol*.

LE MAÎTRE.

Il faut autant qu'on le peut faire chanter la basse, et la conduire par des intervalles doux.

Je vais vous écrire le même exemple en mineur d'*ut*.

L'ÉLÈVE.

Un mot auparavant. Que voulez-vous dire avec ces signes du doigt sur différents endroits de mon exemple?

LE MAÎTRE.

Que je n'ai pas observé les positions, et que les harmonies font des sauts considérables, faute que je n'ai commise que pour me rendre clair et que vous ne pouvez sans ingratitude vous dispenser de corriger sur le clavier.

L'ÉLÈVE.

Je ne suis pas ingrate.

LE MAÎTRE.

Exemple des harmonies qui accompagnent les notes de la gamme en mineur d'*ut*, suivant l'ordre naturel.



Comme la septième note *si* bémol ne peut être accompagnée que de l'harmonie consonnante de la quinte, sans licence, et par conséquent n'a pas besoin de consonnance qui sauve son accord, j'ai repris la note sensible avec les accords pour revenir à *ut*, *mi* bémol, *sol.*

L'ÉLÈVE.

Peu de difficultés nouvelles, dans cet exemple; quelques noms d'accords à apprendre, quelques signes à connaître, et puis c'est tout. Faites-moi sentir l'effet de cette succession d'harmonies.

LE MAÎTRE.

Voilà le majeur... Voici le mineur... Comparez.

L'ÉLÈVE.

Il s'agit de mettre ces deux suites d'accords dans sa tête et dans ses doigts. Elles font bien, très-bien à l'oreille. Il faudrait les posséder dans toutes modulations; ce serait un assez bon prélude, avant une pièce.

LE MAÎTRE.

Vous me dispenserez de vous écrire ces enchaînements d'ac-

cords dans les autres octaves ; vous les y transporterez sans peine.

L'ÉLÈVE.

Et quand j'y en trouverais, tant mieux. On ne sait bien...

LE MAÎTRE.

Que ce qu'on a montré aux autres.

L'ÉLÈVE.

Que ce qu'on a appris difficilement. Le travail est un burin qui grave la chose. Mais si nous enrayions.

LE MAÎTRE.

Est-ce votre dernier mot? J'aurais pourtant encore besoin d'un moment de votre attention, pour terminer la soirée à ma fantaisie.

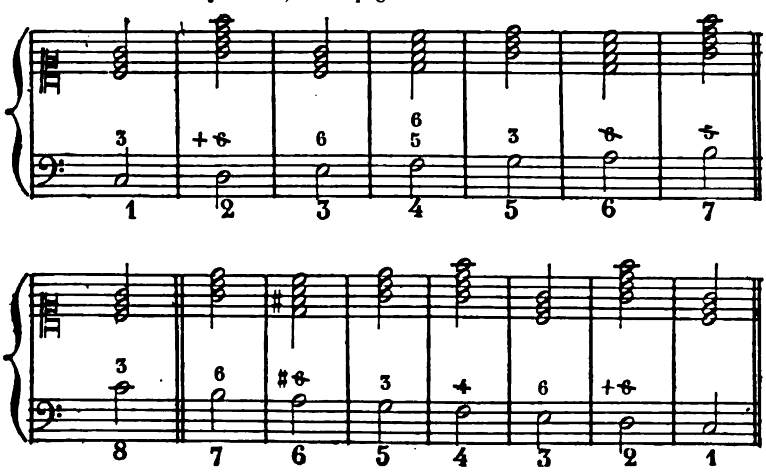
L'ÉLÈVE.

A-t-on rien à refuser à celui qui peut commander et qui demande aussi honnêtement? Dites.

LE MAÎTRE.

Vous venez de voir que chaque note de la gamme peut être accompagnée par plusieurs accords. Il s'agirait à présent de choisir entre ces accords ceux dont on pourrait accompagner la gamme, en majeur, en mineur, en montant, en descendant. Comme vous êtes fatiguée, il faut vous épargner ce travail, et vous écrire ces deux gammes avec leur accompagnement.

Gamme en majeur d'*ut*, accompagnée en montant et en descendant.



Gamme en mineur d'*ut*, accompagnée en montant et en descendant.



L'ÉLÈVE.

Est-ce tout ?

LE MAÎTRE.

Presque... Il faudrait encore distinguer les accords et les nommer.

L'ÉLÈVE.

Je m'en tirerais, si je voulais ou pouvais m'appliquer ; mais vous êtes honnête et compatissant.

LE MAÎTRE.

Vous voyez que les toniques, les octaves et les dominantes sont en majeur et en mineur, accompagnées par l'accord parfait.

Les secondes, par la petite sixte majeure.

Les tierces, par l'accord de sixte.

Les quartes, en montant, par la quinte et sixte.

En descendant, par le triton.

Les septièmes, en montant, par la fausse quinte.

En descendant, par la sixte.

L'ÉLÈVE.

Cela est vu, et de plus qu'en mineur la sixième note *la* bémol est toujours accompagnée de l'harmonie dissonante de la seconde *ré, fa, la* bémol, *ut ;* mais j'ignore et l'accord que produit cette dissonance avec la sixième note et son signe et son nom.

LE MAÎTRE.

C'est la petite sixte.

L'ÉLÈVE.

La petite sixte, à la bonne heure. Autre chose. Voilà qu'en majeur la sixième note *la* est accompagnée en montant par *ré*, *fa*, *la*, *ut*, et en descendant par *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*; je n'entends rien à cela.

LE MAÎTRE.

Bonne observation, et qui n'est pas d'une tête bien lasse.

L'ÉLÈVE.

J'en suis fâchée pour la bonne observation, mais elle ment.

LE MAÎTRE.

La dissonance de la seconde *ré*, *fa*, *la*, *ut*, qui accompagne la sixième note *la* en montant, fait avec cette note une petite sixte; et *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*, qui l'accompagne en descendant, change la modulation et conduit en *sol*. Par conséquent l'accord *sol*, *si*, *ré*, en descendant, n'est plus celui de la quinte d'*ut*, mais bien celui de la tonique *sol*; et l'accord de la sixième note *la*, qui prépare ce repos, est l'accord de la seconde note; donc petite sixte majeure.

L'ÉLÈVE.

Sol est pris pour tonique en descendant la gamme, et pour quinte en montant; comme tonique, la dissonance qui doit préparer le repos *sol*, *si*, *ré* est celle de la dominante; donc *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*; et puis je vous accompagne jusqu'à la porte, et vous dis adieu.

LE MAÎTRE.

Et des pièces?

L'ÉLÈVE.

Point de pièces ce soir; je ne vois goûte; mais en revanche demain, un tour de force.

LE MAÎTRE.

Je vous en crois capable.

LE PHILOSOPHE.

Et quoi, vous vous séparez déjà ! Je rentrais de bonne heure dans l'espérance de vous trouver encore à l'ouvrage, et de profiter du reste de la leçon.

LE MAÎTRE.

Mademoiselle prétend que ce qu'elle en a lui suffit.

L'ÉLÈVE.

Et c'est la vérité.

LE PHILOSOPHE.

Pas le moindre petit bout de sonate?

L'ÉLÈVE.

Non, papa; je me souviens de l'enfant qui ne voulut jamais dire *A* de peur qu'on ne lui fît dire *B*. Une sonate *A* en attirera une autre *B*, celle-ci une troisième *C*, et tout un alphabet de sonates.

LE PHILOSOPHE.

Mademoiselle, tout comme il vous plaira.

L'ÉLÈVE.

Mademoiselle! voilà comme on dit quand on veut obtenir la chose et vous ôter le mérite de la complaisance.

LE PHILOSOPHE.

En as-tu vraiment assez?

L'ÉLÈVE.

Papa, en pouvez-vous douter?

LE PHILOSOPHE.

Allons, point de sonate; je n'en veux point; mettons-nous à table, et soupons gaiement; monsieur, si vous vouliez en être?

LE MAÎTRE.

Très-volontiers; vous êtes si rare chez vous, qu'il y faut rester quand on a le bonheur de vous y surprendre.

FIN DU HUITIÈME DIALOGUE
ET DE LA QUATRIÈME LEÇON D'HARMONIE.

NEUVIÈME DIALOGUE

ET

CINQUIÈME LEÇON D'HARMONIE.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE.

L'ÉLÈVE.

Monsieur, je vous demande un instant... Je l'ai si bien serré, ce papier, que je ne sais plus où il est...

LE MAÎTRE.

Vous me paraissez inquiète.

L'ÉLÈVE.

Je le suis aussi... Monsieur, voudriez-vous bien m'aider à feuilleter ces livres de musique.

LE MAÎTRE.

Tous? c'est de l'ouvrage.

L'ÉLÈVE.

Commencez par Eckard... Il faut qu'il soit là.

LE MAÎTRE.

Voilà quelque chose de votre écriture.

L'ÉLÈVE.

Donnez, donnez ; c'est cela... Je vous avais promis un tour de force... Un tour de force, si vous voulez; et le voilà.

LE MAÎTRE.

Ah! ah! c'est l'enchaînement des modulations et l'enchaînement des accords dans chaque modulation, une analyse musicale raisonnée d'une pièce d'Eckard... Fort bien... fort bien... Ici, vous vous êtes trompée; mais ce n'est pas votre faute, il vous était impossible d'expliquer ce qui tenait à des principes que vous ignorez... En jouant, prenez l'habitude de vous rendre

compte de la basse et du dessus ; ce sera une application continuelle de nos leçons.

L'ÉLÈVE.

Et cette application, la croyez-vous toujours facile?

LE MAÎTRE.

Oui, avec un peu d'attention et beaucoup d'habitude.

L'ÉLÈVE.

Quoi! tout en exécutant certains morceaux d'Emmanuel Bach, vous suivriez sa marche, vous rendriez raison de ses écarts?

LE MAÎTRE.

Sans doute; incessamment vous en serez là; et s'il arrivait qu'un auteur eût mal écrit ce que son génie lui aurait bien dicté, vous le remarqueriez.

L'ÉLÈVE.

Est-ce que cela se peut?

LE MAÎTRE.

Si cela se peut? Il serait donc bien extraordinaire que celui qui ignore la théorie et qui compose d'oreille tombât dans quelque faute?

L'ÉLÈVE.

Quoi! la règle serait en contradiction avec l'organe, ou l'organe avec la règle?

LE MAÎTRE.

Je l'ignore; et de crainte que de question en question vous ne m'embarquiez dans une métaphysique très-incertaine, où nous pourrions nous perdre, nous et notre temps, je vous demanderai tout de suite comment vont les accords?

L'ÉLÈVE.

Et cette méthode vous semble bien satisfaisante?

LE MAÎTRE.

Très-satisfaisante pour le maître que les questions embarrassent, et très-utile pour l'élève dont les progrès ne sont pas retardés; en conséquence, mademoiselle, comment vont les accords?

L'ÉLÈVE.

Mon papa dit qu'ils vont bien. Ce matin, je l'ai arrêté au passage de sa chambre à son cabinet, et je lui ai accompagné toutes les gammes. J'ai appris ou plutôt répété devant lui la pro-

gression par quarte préparée du triton et de la fausse quinte. J'ai essayé la marche des accords sur chaque note de la gamme; il me l'a fait exécuter dans toutes les modulations, et je ne m'en suis pas mal tirée.

LE MAÎTRE.

Je vous en fais mon compliment; vous êtes bien plus habile que vous ne pensez. C'est une grande affaire que d'en être venue où vous en êtes. Voyons. Faites-moi tous les accords sur la tonique en majeur de *si*.

L'ÉLÈVE.

Cela est aisé... Je frappe avec la main gauche le *si* que je double pour rendre cette basse plus forte. Puis de la main droite, je fais la consonnance *si*, *ré* dièse, *fa* dièse de la tonique.

Sol dièse, *si*, *ré* dièse... sixte.
Mi, *sol* dièse, *si*... quarte.

De là je passe aux dissonances.

Ut dièse, *mi*, *sol* dièse, *si*.
Fa dièse, *la* dièse, *ut* dièse, *mi*.

Et pour finir, je reprends la consonnance de la tonique *si*, *ré* dièse, *fa* dièse. Toutes ces harmonies font avec la tonique l'accord parfait, la sixte, la quarte et sixte, la seconde, la septième superflue et l'accord parfait. Demandez-moi la même chose en une autre modulation, et je n'y serai pas plus empruntée.

LE MAÎTRE.

Brava, bravissima. Préparez le repos de la tonique par la dissonance qui y conduit, en majeur de *la*.

L'ÉLÈVE.

En majeur de *la*, trois dièses. Ce repos est *la*, *ut* dièse, *mi*. La dissonance qui y mène est l'harmonie dissonante de la dominante *mi*, *sol* dièse, *si*, *ré*... avec les deux mains, *mi*, *sol* dièse, *si*, *ré*; *la*, *ut* dièse, *mi*.

LE MAÎTRE.

Faites la sixte et quinte en mineur de *mi*.

L'ÉLÈVE.

En mineur de *mi*, un dièse. La basse de la sixte quinte est la quarte de la gamme. La main droite frappe simplement la

dissonance de la seconde. Donc *la* à la basse, et pour harmonie *fa* dièse, *la*, *ut*, *mi*.

LE MAÎTRE.

C'est cela; mais ce n'est pas tout.

L'ÉLÈVE.

Vous ne me donnez pas le temps d'achever; et comme la dissonance de la seconde mène au repos de la dominante, je sauve cette quinte et sixte par l'accord parfait de *si*; par conséquent de la main droite, *si*, *ré* dièse, *fa* dièse; je dis *ré* dièse, à cause de la dominante. Faut-il arpéger cet accord, au lieu de le frapper? J'omettrai l'unisson de la basse, dans l'harmonie, si cela vous convient. Oh! je me suis exercée. J'ai parcouru six gammes de cette manière, en présence de mon papa... Les accords dissonants avec trois notes seulement de la main droite me plaisent beaucoup.

LE MAÎTRE.

Je vois que vous m'expédieriez tous les accords et toutes les harmonies dans chaque modulation, et cela à discrétion. En allant de ce train, nous ne tarderons pas d'arriver.

L'ÉLÈVE.

Je sauverais aussi les dissonances, sans que vous me déterminassiez les consonnances. Je sais que la même dissonance, par exemple, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, peut être sauvée par les deux consonnances *ut*, *mi*, *sol*; ou *ut*, *mi* bémol, *sol*. J'ai appris dans la dernière leçon qu'un même accord dissonant peut être également sauvé par plusieurs accords consonnants; telle est la petite sixte majeure à laquelle on fait succéder à volonté ou la sixte de la tierce ou l'accord parfait de la tonique.

LE MAÎTRE.

Encore une question, et je confesse que vous possédez ces choses aussi bien que moi. Faites-moi un triton sur *mi* bémol.

L'ÉLÈVE.

Un triton en *mi* bémol?

LE MAÎTRE.

Non pas un triton en *mi* bémol, mais un triton sur *mi* bémol.

L'ÉLÈVE.

J'entends. *Mi* bémol est notre basse. Donc je suis en *si*

bémol; car la basse du triton est la quarte. Jouant de la main droite, *fa, la, ut, mi* bémol, cette harmonie fera avec la basse *mi* bémol, le triton que vous demandez. De grâce, un moment, laissez-moi sauver ce triton; je crois qu'en majeur il sera sauvé par *si* bémol, *ré*, *fa*; et en mineur, par *si* bémol, *ré* bémol, *fa*. Bien entendu que je donnerai pour basse à ces harmonies la tierce de la gamme, pour avoir un accord de sixte qui seul sauve le triton... Ensuite, monsieur?

LE MAÎTRE.

Ensuite... Rien.

L'ÉLÈVE.

Rien?

LE MAÎTRE.

Rien, mais rien du tout. Il faut marcher.

L'ÉLÈVE.

Il faut s'arrêter, s'il vous plaît.

LE MAÎTRE.

Et pourquoi?

L'ÉLÈVE.

Pour me rendre raison du choix et de l'ordre des accords dont vous accompagnez la gamme en montant et en descendant, et du changement de modulation, dans ce dernier cas. Ce n'est pas moi qui vous fais ces questions, je n'ai garde; c'est mon papa.

LE MAÎTRE.

Contentez-vous de ce qui suit, en attendant mieux.

Je commence par l'accord parfait sur la tonique, accord qui indique la modulation que j'achève de fixer par la dissonance de la dominante sur la seconde note, dissonance que je sauve par l'accord de sixte sur la tierce; et nulle incertitude sur le ton.

En pratiquant la quinte et sixte sur la quarte, je m'achemine au repos de la dominante.

Et la succession de deux accords dissonants, l'un sur la sixte et l'autre sur la sensible, donnera d'autant plus de douceur et de force au repos de l'octave.

Je descends de l'*ut* au *si* par un intervalle chromatique.

L'ÉLÈVE.

Et fatigant.

LE MAÎTRE.

Et c'est par cette raison que j'accompagne ce *si* de l'accord de sixte, dérivé d'un repos.

Je pratique la dissonance *ré, fa, la, ut* sur la sixième note *la*; et cette dissonance me conduit à la dominante *sol*. Mais le *fa* et le *la* ne dissonent avec la dominante *sol* que diatoniquement, je rends le *fa* dièse; *ré, fa* dièse, *la, ut*...

L'ÉLÈVE.

Ensuite *sol, si ré*. Bon repos. Après avoir descendu de trois degrés, il s'agit d'arriver à la tonique.

LE MAÎTRE.

Le chemin est un peu long. Aussi me délasserai-je sur la médiante *mi* que j'accompagnerai de l'accord de sixte, dérivé d'un repos. Le triton sur la quarte préparera cette consonnance. Je pratiquerai la forte dissonance de la dominante sur la seconde note, et je terminerai ma route en m'asseyant finalement sur la tonique.

L'ÉLÈVE.

Comment avez-vous pu vous résoudre à monter de la quinte à l'octave, par deux degrés, sans faire une petite station?

LE MAÎTRE.

Je ne l'ai pu.

L'ÉLÈVE.

En descendant de *si* à *sol*, vous ne vous êtes pas contenté de la dissonance légère qui s'y trouve; il vous en a fallu une plus forte.

LE MAÎTRE.

C'est que je ne me refuse pas à un petit chagrin quand il est compensé par un grand plaisir.

L'ÉLÈVE.

C'est fort bien fait dans l'occasion.

LE MAÎTRE.

En descendant en mineur, je vais mon chemin sans détour.

L'ÉLÈVE.

La bémol, *sol*, vous repose aussi bien que *fa* dièse, *sol*.

LE MAÎTRE.

Ou presque aussi bien.

L'ÉLÈVE.

Est-ce votre usage dans la vie d'assaisonner vos plaisirs comme en musique?

LE MAÎTRE.

Je hais les gens à protocole, et je n'en ai point. Mais s'il m'arrive dans la journée d'être blessé de quelque dissonance accidentelle, le soir je m'en venge en les bannissant de l'harmonie, et je me mets à accompagner toutes les notes de la gamme d'accords consonnants, comme vous allez voir.

Manière de monter la gamme avec des accords consonnants, en majeur d'*ut*.

Manière de monter la gamme avec des accords consonnants, en mineur d'*ut*.

Autre manière d'accompagner la gamme avec des accords consonnants, toujours en majeur d'*ut*.

Autre manière d'accompagner la gamme avec des accords consonnants, toujours en mineur d'*ut*.

L'ÉLÈVE.

Cela fait très-bien ; et bénie soit la déplaisance accidentelle de la journée qui vous a inspiré le soir cet enchaînement agréable ! Les batteries qu'on y peut pratiquer y répandront de la gaieté... Mais il me semble que c'est la marche de la première phrase harmonique : *la*, *fa*, *sol*, *ut*. Vous êtes conséquent dans vos principes. Consonnance ou dissonance, toujours la forte précédée de la faible... Pourquoi accompagnez-vous la sixte, en descendant, de l'accord parfait en mineur et de l'accord de sixte en majeur ?

LE MAÎTRE.

Pourquoi ? c'est que cela me plaît davantage, et qu'en musique...

L'ÉLÈVE.

Dites dans tous les beaux-arts, tout ce qui plaît est bien.

LE MAÎTRE.

Et puis remettons-nous en *ut*... Montez-en l'octave chromatiquement, de la main gauche.

L'ÉLÈVE.

C'est fait.

LE MAÎTRE.

Frappez quatre fois la première note *ut*, et accompagnez-la

de l'accord parfait majeur, de l'accord parfait mineur, de la sixte et de la fausse quinte.

L'ÉLÈVE.

Ceci se complique. En *ut*, accord parfait majeur, *ut*, *mi*, *sol*; accord parfait mineur, *ut*, *mi* bémol, *sol*; accord de sixte... L'accord de sixte... Ne m'interrompez pas... L'harmonie consonnante produit un accord de sixte, en mettant sa seconde note à la basse... Il faut ici que cette seconde note soit *ut*... Laissez-moi chercher... Mais c'est *la*, *ut*, *mi*.

LE MAÎTRE.

Mademoiselle, vous venez de faire l'accord parfait mineur d'*ut*; *ut*, *mi* bémol, *sol*; vous êtes donc dans une modulation de trois bémols, et voilà que vous sautez tout de suite à *la*, *ut*, *mi*, où tout est naturel. Voyez du moins s'il n'y aurait pas un autre accord de sixte qui me convînt mieux.

L'ÉLÈVE.

Je ne saurais rien faire de mieux pour votre service, quelque désir que j'en aie.

LE MAÎTRE.

Mais *la* bémol, *ut*, *mi* bémol fait aussi avec *ut* un accord de sixte; et vous serez en *la* bémol où il y a quatre bémols, un de plus seulement qu'en mineur d'*ut*.

L'ÉLÈVE.

Il s'agit à présent de la fausse quinte d'*ut*; dans cet accord *ut* est sensible; donc je suis en *ré* bémol où j'ai cinq bémols; c'est donc, pour la main droite, l'harmonie dissonante de la dominante, *la* bémol, *ut*; *mi* bémol, *sol* bémol.

LE MAÎTRE.

Sauvez.

L'ÉLÈVE.

L'accord parfait de *ré* bémol fera mon affaire.

LE MAÎTRE.

Bien, très-bien. Arrêtez-vous un moment, et voyez que voilà déjà l'accord parfait majeur sur le second son de l'octave chromatique; savez-vous ce qu'il faut faire? Continuer par l'accord parfait mineur, par la sixte, la fausse quinte, la note qui sauve, et traverser ainsi toute l'échelle des douze sons de l'octave chromatique.

L'ÉLÈVE.

Je ne désespérerais pas d'en venir à bout; mais le problème demande de la réflexion, et j'en réserve la solution pour un moment de ferveur.

LE MAÎTRE.

Comment! vous parlez la langue des géomètres.

L'ÉLÈVE.

C'est que leurs expressions ont passé dans l'usage commun.

LE MAÎTRE.

Cherchons à monter l'octave chromatique d'une autre manière. Essayez sur le premier son *ut* l'accòrd parfait mineur ; sur le second *ré* bémol, la quinte et sixte en majeur; sur le troisième *ré*, la fausse quinte.

L'ÉLÈVE.

L'accord parfait mineur d'*ut* est *ut*, *mi* bémol, *sol*... La sixte quinte sur *ré* bémol est... Attendez... Je suis en *la* bémol où il y a quatre bémols... La dissonance de seconde qui produit cet accord de sixte et quinte est *si* bémol, *ré* bémol, *fa*, *la* bémol... reste la fausse quinte sur *ré*... La fausse quinte sur *ré* mène en *mi* bémol; l'harmonie qui produit cet accord est *si* bémol, *ré*, *fa*, *la* bémol... et puis voilà le tout mieux exécuté.

LE MAÎTRE.

Procédez toujours par accord parfait mineur, quinte et sixte, et fausse quinte que vous sauverez.

L'ÉLÈVE.

Autre tâche à remplir, quand je serai seule... Mais je ne vois point ici la quinte et sixte sauvée; pourquoi cela?

LE MAÎTRE.

Ce n'est point une règle générale que de sauver tout de suite une dissonance. Vous en verrez plusieurs se succéder. Descendons à présent la même octave chromatique.

Accompagnez la première note *ut*, de l'accord parfait mineur.

La seconde note *si*, de la sixte.

La troisième *si* bémol, encore de la sixte.

La quatrième *la*, de la petite sixte majeure.

La cinquième *la* bémol, de la petite sixte.

La sixième *sol*, de l'accord parfait majeur.

L'ÉLÈVE.

Le reste de l'octave?

LE MAÎTRE.

En descendant diatoniquement jusqu'à la tonique, selon l'accompagnement de la gamme en mineur... Vous secouez la tête?

L'ÉLÈVE.

Cette marche est incomplète.

LE MAÎTRE.

C'est-à-dire que vous en voulez une qui parcoure toute l'octave en descendant. Reprenez votre bonne humeur; la voici.

Sur la première note *ut*, accord parfait majeur.

Sur la même note, le triton.

Sauvez le triton sur la seconde note *si*.

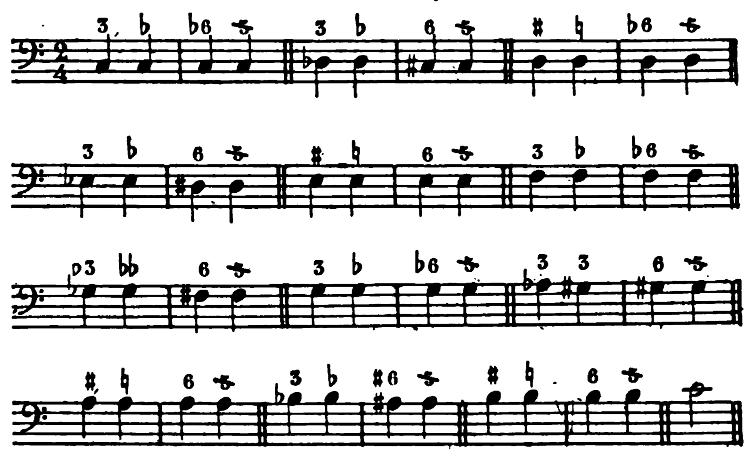
Sur la troisième note *si* bémol, la sixte.

Sur la même note, le triton.

Sauvez ce triton sur la note suivante, et continuez jusqu'à la tonique sur laquelle, quarte et sixte; puis la septième superflue à sauver par l'accord parfait.

Et pour que vous puissiez posséder ces différentes manières d'accompagner l'octave chromatique, tant en montant qu'en descendant, je vais vous les écrire en *ut*, d'où vous les appliquerez à votre aise à toutes les autres modulations.

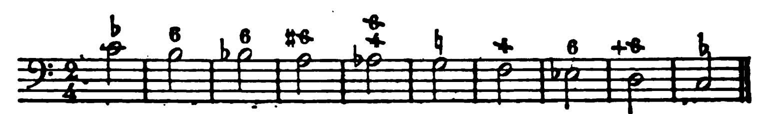
Manière de monter chromatiquement l'octave.



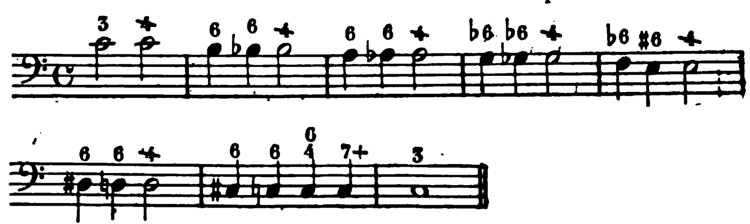
Autre manière de monter chromatiquement l'octave.



Manière de descendre l'octave chromatiquement, jusqu'à la dominante, ensuite diatoniquement jusqu'à la tonique.



Autre manière de descendre l'octave chromatiquement.



L'ÉLÈVE.

Demain, cela sera su et pratiqué dans toutes les octaves. Il ne s'agit que de retenir la marche.

LE MAÎTRE.

Nous avons laissé en arrière deux accords avec lesquels je vous conseille de faire connaissance en passant.

Exécutez l'accord parfait majeur d'*ut*. Supprimez la tierce *mi*; substituez à cette tierce la quarte *fa*. Frappez *ut*, *fa*, *sol*, avec la basse *ut*; et vous aurez ce qu'on appelle accord de quarte.

L'ÉLÈVE.

Il semble suspendre le repos de l'accord parfait.

LE MAÎTRE.

Aussi l'appelle-t-on *accord de suspension*. On lui fait succéder l'accord parfait. Dans cet accord de suspension, vous avez mis à la place de la tierce que vous avez supprimée, la quarte; n'est-il pas vrai? Mais il en est un autre qui suspend également, et qu'on forme en substituant la seconde ou neuvième à la tonique. Celui-ci demande pareillement à sa suite l'accord parfait.

On chiffre le premier 4.

On chiffre le second 9.

Voici un exemple de l'emploi de ces deux accords de suspension.

Exemple des deux accords de suspension.

L'ÉLÈVE.

Je vois ce que c'est.

LE MAÎTRE.

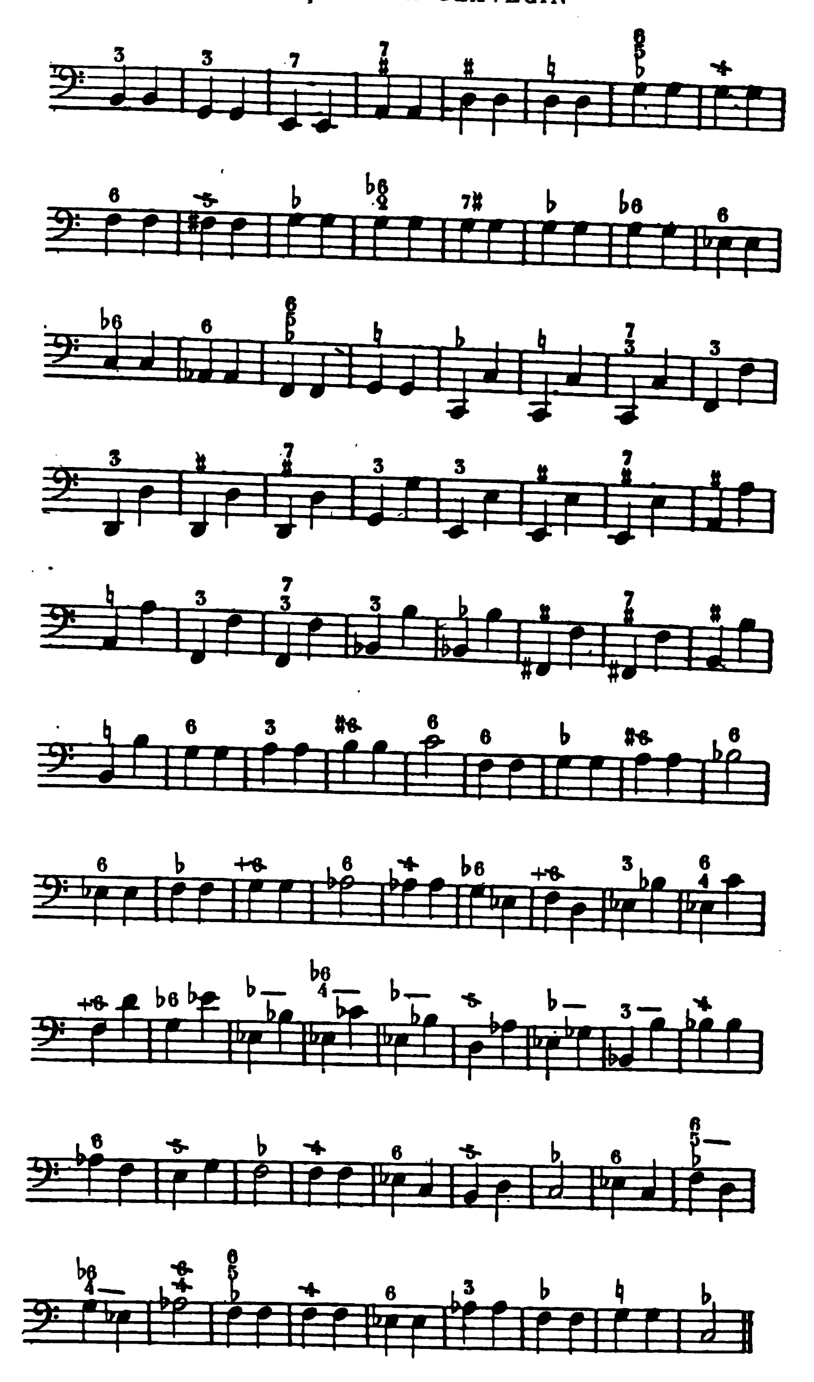
Il ne reste qu'à vous donner quelques progressions de basse à débrouiller. Elles seront accompagnées. J'indiquerai les accords par leurs signes. Je ne marquerai plus les modulations, comme je l'ai fait aux précédentes, par des dièses ou des bémols; ce sera votre affaire que de les reconnaître aux accords qui n'ont lieu que sur certaines notes de la gamme.

L'ÉLÈVE.

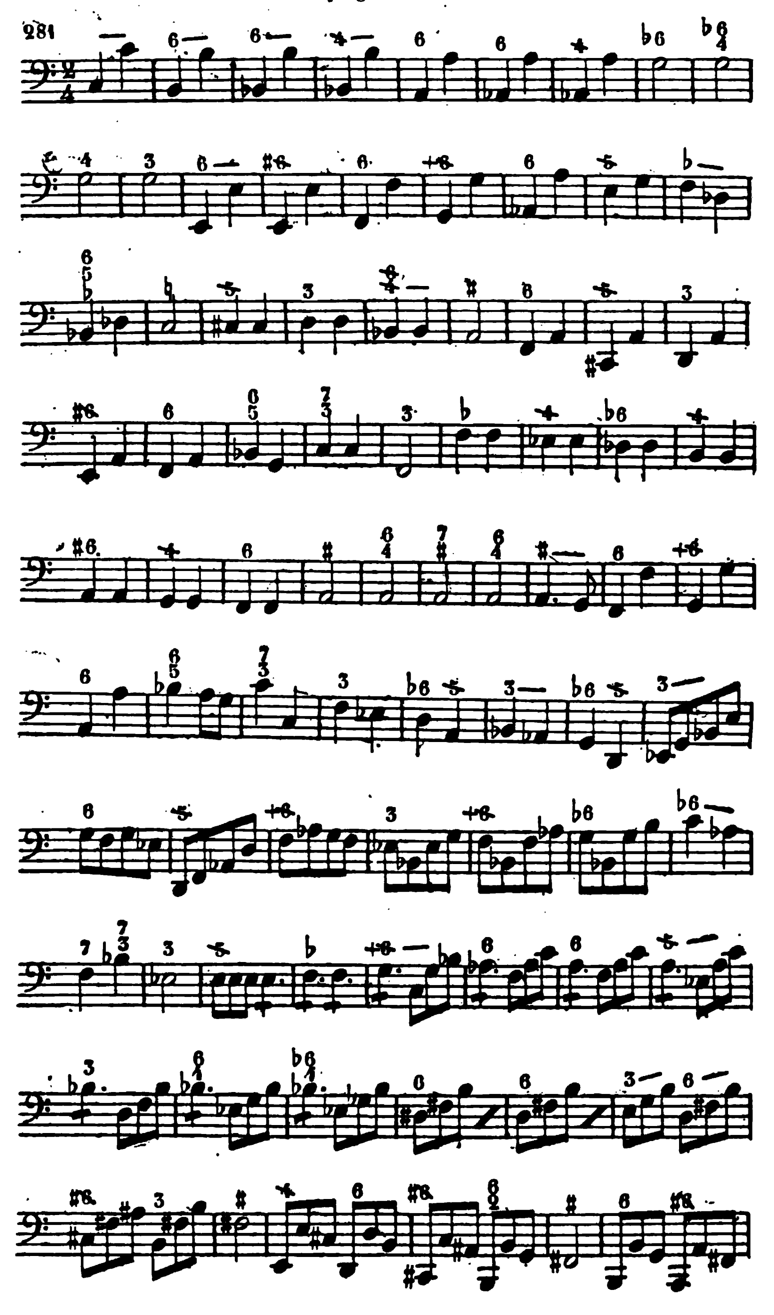
J'ai peu de goût en général pour l'énigme et le logogriphe; il faudra cependant s'occuper sérieusement des vôtres. Puisque vous me proposez cette tâche, vous me supposez en état de la remplir. Écrivez. Cependant, je vais jouer une sonate ou lire quelques pages de l'*Histoire de France* de l'abbé Velly, qu'on m'a dit moins triste que le jésuite Daniel.

Première progression de basse.





Seconde progression de basse.




Troisième progression de basse.



LE MAÎTRE.

Voilà, mademoiselle, de quoi exercer votre tête et vos mains. Si vous m'en croyez, vous commencerez par méditer un peu ces progressions. Lorsqu'à l'aide des notes et des signes vous en aurez bien saisi les harmonies et leur marche, vous vous mettrez au clavecin ; jouez, arpégez ; variez les batteries ; employez

les quatre sons des harmonies dissonantes; supprimez-en un, deux, même trois, si cela vous convient; et j'ai l'honneur de vous souhaiter le bonsoir.

L'ÉLÈVE.

Jusqu'à présent, ce Velly ne m'intéresse pas autrement. Il n'assure rien ; il va sans cesse doutant. S'il ne me plaît pas, c'est ma faute sans doute ; un ouvrage qui a obtenu un suffrage universel peut aisément se passer du mien. C'est que j'ai un redoutable modèle de comparaison dans la tête. Ce Voltaire, que je sais par cœur, fait bien du mal aux autres historiens que je lis. Quelquefois je voudrais pouvoir l'oublier, et je ne saurais. Lisons pourtant M. Velly, car il serait honteux de savoir l'histoire ancienne et d'ignorer celle de son pays.

FIN DU NEUVIÈME DIALOGUE.

DIXIÈME DIALOGUE

ET

SUITE DE LA CINQUIÈME LEÇON D'HARMONIE

LE MAITRE, L'ÉLÈVE, LE PHILOSOPHE.

LE PHILOSOPHE.

Vous arrivez à propos, monsieur, pour nous juger.

LE MAÎTRE.

La chose est claire; mademoiselle a tort.

LE PHILOSOPHE.

Point de partialité... Ma fille, exposez vous-même le fait.

L'ÉLÈVE.

Mon papa prétend que j'en sais assez pour faire toute seule une progression de basse, et que, si j'ai le courage de le tenter, j'y réussirai.

LE MAÎTRE.

N'en avez-vous pas joué plusieurs? Ne les entendez-vous pas? Contiennent-elles autre chose que vos leçons? Prononcez.

L'ÉLÈVE.

Je prononce qu'au mouvement près, et à la valeur des notes que je puis changer, j'en copierai à peu près une des vôtres.

LE PHILOSOPHE.

Quoi, mademoiselle, il n'y a pas d'autres manières de combiner les modulations? Dans chacune, vous ne pouvez pas former d'autres chaînes d'accords? Il n'y a donc plus de musique à faire?

L'ÉLÈVE.

Je me tâte de la meilleure foi du monde; je vous obéirai

certainement, si vous ordonnez; mais je proteste qu'il y aura autant de sottises que de mesures.

LE PHILOSOPHE.

Et vous, monsieur, êtes-vous de cet avis?

LE MAÎTRE.

Je suis d'avis que nous commencions notre leçon.

LE PHILOSOPHE.

Je n'empêche rien.

LE MAÎTRE.

Je vous demande pardon, monsieur; vous empêchez tout. Votre enfant craint de faire mal devant vous, et grâce à cette crainte, elle ne sait plus ce qu'elle fait. Nous ne voulons nous montrer à notre papa que quand nous serons sublime.

LE PHILOSOPHE.

Serais-je plus redoutable ou moins indulgent pour elle que M. B... C'est un homme qui a été maître de chapelle, qui a composé, qui a écrit, qui a pratiqué. Il me fit une visite, il y a quelques jours; elle était au clavecin. Je le priai de l'entendre. Il eut cette complaisance; et le témoignage qu'il m'en rendit aurait été aussi agréable pour son maître qu'il le fut pour elle et pour moi.

L'ÉLÈVE.

M. B... me comparait à la multitude des écolières, et monsieur au courant des maîtres.

LE MAÎTRE.

Monsieur...

LE PHILOSOPHE.

Je vous entends.

L'ÉLÈVE.

A présent que nous voilà seuls et que je puis dire et faire des bêtises tout à mon aise sans impatienter personne, car on ne vous impatiente jamais, vous, j'aurai plus de hardiesse, et, pour ne rien céler, moins de modestie. Je vous confierai que j'accompagne les treize sons de l'octave chromatique en montant, en descendant.

LE MAÎTRE.

Sans broncher?

L'ÉLÈVE.

Sans broncher; que vos accords de suspension n'ont rien

d'effrayant que leur nom scientifique, et que ces trois progressions de basse que vous m'avez laissées ne m'embarrassent que médiocrement.

LE MAÎTRE.

Il y en avait là trois fois plus qu'il n'en fallait pour enchanter monsieur votre père.

L'ÉLÈVE.

Assurément, si j'avais été sûre de me posséder. Mon papa est le meilleur père et le plus mauvais maître qu'il y ait au monde. Il se souvient qu'il a été jeune; mais il ne se souvient point du tout d'avoir été ignorant.

LE MAÎTRE.

Vous auriez expliqué la marche de ces progressions, et il aurait vu...

L'ÉLÈVE.

Il aurait vu que je me trompais souvent; j'aurais vu qu'il souffrait; et vous auriez vu que je me serais trompée bien davantage, et que j'aurais fini par pleurer... J'ai joué vos progressions. Tâchons de les débrouiller.

LE MAÎTRE.

Ce n'est pas la magie noire. La première est à deux temps. J'ai commencé en mineur d'*ut*. J'ai accompagné la tonique successivement de tous les accords consonnants, de l'harmonie de la seconde note que j'ai fait suivre de la fausse quinte dans la même octave.

L'ÉLÈVE.

Je vois cela; et cette marche vous a mené jusqu'à la sixième mesure.

LE MAÎTRE.

L'accord de neuvième qui accompagne la sixième mesure suspend la consonnance qui doit sauver la dissonance de la mesure précédente.

A la huitième et à la neuvième mesure, je regarde l'*ut* comme dominante.

A la treizième mesure, je prépare un changement de modulation par la fausse quinte qui me conduit en mineur de *fa*.

L'ÉLÈVE.

Mais je crois que la petite sixte de la quinzième mesure

appelle le repos de la dominante, indiqué à la seizième ; et ces quatre dernières sont en mineur de *fa*.

A la dix-septième mesure, l'*ut* devient tonique ; et dans les mesures qui suivent vous montez la gamme d'*ut*, chromatiquement, par l'accord parfait majeur, mineur, la sixte et la fausse quinte sur chaque son.

A la vingt-cinquième mesure, vous rompez cette marche que vous n'avez suivie que jusqu'en *ré*... Arrêtons-nous ici un moment, et sachons pourquoi dans cette marche chromatique vous avez écrit la même touche du clavier : celle, par exemple, qui est entre l'*ut* et le *ré*, d'abord par *ré* bémol, et ensuite par *ut* dièse. Cette touche a ces deux noms ; mais pourquoi les avez-vous employés tous les deux ?

LE MAÎTRE.

C'est que le *ré* bémol est la basse de l'accord qui sauve la fausse quinte sur *ut, ut ;* et comme je veux pratiquer une fausse quinte sur la même basse, elle devient sensible du ton qui est *ré ;* or la sensible de *ré* est *ut* dièse ; donc la même touche est nécessairement *ré* bémol, comme basse de l'accord parfait qui sauve la fausse quinte, et *ut* dièse, comme basse de la fausse quinte qui ne peut être sauvée que par l'accord parfait de *ré*.

L'ÉLÈVE.

Autre chose. Dans la troisième progression, j'ai rencontré des mesures de huit notes qui n'avaient qu'un seul accord, et d'autres mesures qui n'en avaient point du tout. Papa m'a dit de faire l'accord parfait sur la première de celles-ci.

LE MAÎTRE.

Les huit notes des mesures qui n'ont point d'accord sont toutes renfermées dans la même harmonie ; par conséquent le même accord les accompagne toutes ; mais si l'on frappait l'harmonie pour chaque note, le chant en serait étouffé ; il faut être avare d'accords. Il est rare qu'un accompagnement qui suit toutes les notes fasse un bon effet. C'est exprès que j'ai omis le signe de l'accord en quelques mesures ; j'ai voulu savoir si vous trouveriez de vous-même celui qu'il y fallait pratiquer.

L'ÉLÈVE.

Et comment cela se trouve-t-il, chaque note de la gamme

pouvant être accompagnée de plusieurs accords, être prise pour tonique, quarte, quinte, sensible, tierce majeure, tierce mineure, etc., selon la modulation?

LE MAÎTRE.

La modulation est déterminée par la marche de la basse, et par l'accord qui l'accompagne. L'usage vous apprendra le premier, et le second vous sera connu par théorie. Tombez-vous sur quelques mesures sans accord? Tenez-vous-en à ceux qui accompagnent les notes de la gamme en montant et en descendant. En *ut,* dans les mesures qui ont précédé, j'ai supprimé l'accord sur le *sol.* La modulation une fois donnée par les mesures antécédentes, je n'ai point chiffré la tonique.

L'ÉLÈVE.

Et voilà pourquoi papa me conseillait l'accord parfait. D'ici à quelque temps, je vous prie, marquez tous les accords.

LE MAÎTRE.

Et vous voilà revenue à votre pusillanimité; un peu de cet enthousiasme intrépide de monsieur M... ne vous irait pas mal; il lui en resterait assez, et vous en auriez ce qu'il vous en faut... Allons qu'on m'écrive une basse, tout à l'heure; et qu'on l'accompagne.

L'ÉLÈVE.

Dictez. Je copie tout ce qu'on veut, prose, vers, musique.

LE MAÎTRE.

Vous mettriez-vous bien en majeur d'*ut?*

L'ÉLÈVE.

Vous plaisantez, je crois?

LE MAÎTRE.

Faites toujours.

L'ÉLÈVE.

Voilà l'accord parfait de la tonique. Je suis forte sur l'accord parfait et sur le chemin du repos; *ut, mi, sol; sol, si, ré; ut, mi, sol,* et vous appelez cela de la musique?

LE MAÎTRE.

Pourquoi non?

L'ÉLÈVE.

Voulez-vous encore les deux phrases harmoniques, etc., etc?

LE MAÎTRE.

Non, non. Mais en quittant la modulation majeure d'*ut*, où peut-on aller?

L'ÉLÈVE.

On peut aller... Soufflez, soufflez, ou je m'en vais où il me plaira.

LE MAÎTRE.

Quoi! vous ne vous rappelez pas qu'en changeant de modulation, la règle la plus générale est de passer dans les modulations relatives?

L'ÉLÈVE.

Heureusement, mon papa n'y est pas; comme il crierait! Et dans celles qui ont un dièse ou un bémol de plus; et du majeur au mineur, et du mineur au majeur.

LE MAÎTRE.

Convenez entre nous qu'il aurait eu un peu raison de crier.

L'ÉLÈVE.

Et pourquoi ne criez-vous pas, vous?

LE MAÎTRE.

C'est qu'il faut que chacun fasse son métier, et que le mien est de ne pas crier.

L'ÉLÈVE.

J'étais en majeur d'*ut*; je le quitte et je vais en majeur de *sol*, pour avoir affaire à un dièse.

LE MAÎTRE.

Et par combien de chemins peut-on aller d'*ut* en *sol* sa quinte?

L'ÉLÈVE.

Je ne vais jamais par quatre; je prends, toujours le plus court. Écoutez : voilà la consonnance du majeur d'*ut*; je la laisse, et je m'arrête tout de suite au repos principal du majeur de *sol*.

LE MAÎTRE.

Il n'y a rien à dire; mais vous pouvez quitter la consonnance *ut*, *mi*, *sol* de trois manières; si elle fait avec la basse *ut* un accord parfait, vous sortez par le principal accord de la modulation; si elle fait avec la basse *mi* un accord de sixte,

vous sortez par cet accord; si elle fait avec la basse *sol* un accord de quarte et sixte, vous sortez par un accord de quarte et sixte. Ces trois acccords sont trois issues.

L'ÉLÈVE.

Entre lesquelles j'ai choisi l'accord parfait, et je m'en félicite.

LE MAÎTRE.

Afin qu'il n'y ait point de jalousie; quittez la modulation majeure d'*ut* par la sixte sur *mi*, par la sixte quarte sur *sol*. On peut aller du majeur d'*ut* au majeur de *sol* :

1° Simplement, sans préparer la principale consonnance *sol*, *si*, *ré* par aucune dissonance.

2° En la préparant par une dissonance.

3° En la préparant par une double disssonance.

L'ÉLÈVE.

Entendons-nous... aller d'*ut* en *sol* sans préparer la principale consonnance *sol*, *si*, *ré*, c'est?

LE MAÎTRE.

C'est tout de suite, après avoir mis à la basse une des notes de l'harmonie majeure *ut*, *mi*, *sol*, frapper *sol*, *si*, *ré*, en mettant à la basse ou le *sol*, ou le *si*, ou le *ré*, comme vous avez fait.

On va dans le même ton majeur de *sol* en faisant, après *ut*, *mi*, *sol*, l'harmonie dissonante de la dominante *ré*, *fa* dièse *la*, *ut*, donnant pour basse à cette harmonie ou le *ré*, ou le *fa* dièse, ou le *la*, ou l'*ut*, ou le *sol*, ou le *si* et sauvant ensuite cette dissonance par l'harmonie *sol*, *si*, *ré*, ou l'un de ses dérivés selon le son *sol*, *si*, ou *ré*, mis à la basse.

L'ÉLÈVE.

Ré, *fa* dièse, *la*, *ut*, harmonie dissonante de la dominante de *sol*, où vous allez au sortir de la modulation d'*ut*, étant la dissonance principale de la modulation de *sol*, elle conduit au principal repos *sol*, *si*, *ré*. Laissez-moi faire; je veux sortir ou plutôt entrer par toutes ces portes. Je prends *fa* dièse pour basse et j'entre par la fausse quinte.

LE MAÎTRE.

C'est cela. Allons donc. Voici toutes les manières d'aller du majeur d'*ut* au majeur de *sol* par l'harmonie dissonante de la dominante *ré* :



Chaque mesure contient une manière. La différence n'est que dans les notes de basse. Les harmonies restent les mêmes. En écrivant ces harmonies, j'ai négligé les positions, afin que l'exemple fût plus net.

L'ÉLÈVE.

Oh ! j'y suis, et je suis tout étonnée de n'y avoir pas été plus tôt. Je puis aller du majeur d'*ut* au majeur de *sol* par tous les accords dérivés de l'harmonie dissonante de la dominante de *sol*, à l'exception de la quinte superflue qui n'a pas le même privilége.

LE MAÎTRE.

Non, en majeur de *sol*; mais en mineur?

L'ÉLÈVE.

En mineur de *sol?* Attendez. La tierce étant mineure... cette tierce mise à la basse peut y produire... oui, la quinte superflue. Mais vous m'avez prescrit, en changeant de modulation, de n'avoir qu'un bémol de plus; et voilà que vous me permettez d'aller du majeur d'*ut* au mineur de *sol*.

LE MAÎTRE.

Mais je vous ai dit aussi qu'on pouvait avoir un bémol de moins, et toujours aller du majeur au mineur. Allez donc du majeur d'*ut* au mineur d'*ut*; quittez le mineur d'*ut* et passez par la quinte superflue au mineur de *sol*.

L'ÉLÈVE.

Pourquoi quitter toujours, comme vous faites, la modulation d'*ut*, par l'accord parfait, tandis que je sais qu'on en peut sortir ou par la sixte sur la tierce, ou par la sixte et quarte sur la quinte?

LE MAÎTRE.

Pour que vous puissiez plus facilement appliquer ces passages à d'autres modulations. Pas d'autre motif.

L'ÉLEVE.

Cela ne me suffira pas pour l'intervalle de cette leçon à la

suivante. L'habitude de l'instrument lève bien des difficultés, et je vais vite. Si vous m'écriviez à présent les différentes issues du majeur d'*ut* au majeur de *sol*, en préparant le repos *sol*, *si*, *ré* par une double dissonance?... Je prévois d'avance que l'autre dissonance sera *la*, *ut*, *mi*, *sol*, celle de la seconde *la*, qui précédera celle de la dominante *ré* que vous sauverez par l'accord parfait *sol*, *si*, *ré*, comme dans une de nos phrases harmoniques.

LE MAÎTRE.

Cela est juste. Les harmonies seront *ut*, *mi*, *sol*, que je quitte en faisant *la*, *ut*, *mi*, *sol*; *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*, qui appellent le repos principal *sol*, *si*, *ré*, de la nouvelle modulation.

Voici les différents passages du majeur d'*ut* au majeur de *sol*, par une double dissonance. Dans ces exemples, l'*ut* n'aura toujours que l'accord parfait.

Passage du majeur d'*ut* au majeur de *sol*, par une double dissonance.



Vous transposerez cela dans toutes les modulations.

L'ÉLÈVE.

Cela va sans dire.

LE MAÎTRE.

Et comme la pâture n'est pas suffisante, j'ajoute à ces exemples les manières diverses de passer du majeur d'*ut* au majeur de *fa*, sa quarte; et du majeur d'*ut* en *la*, sa sixte et son relatif.

Passage du majeur d'*ut* au majeur de *fa*, par une simple dissonance.



Passage du majeur d'*ut* au majeur de *fa*, par une double dissonance.



L'ÉLÈVE.

Et le passage du majeur d'*ut* au mineur de *fa*?

LE MAÎTRE.

Si vous voulez aller du majeur d'*ut* au mineur de *fa*, ce sera la même marche, observant seulement de faire succéder la consonnance du mineur d'*ut* à la consonnance du majeur d'*ut*, et de pratiquer la quinte superflue à la place de la neuvième diminuée et septième.

Passage du majeur d'*ut* au mineur de *fa*, par une simple dissonance.



Passage du majeur d'*ut* au mineur de *fa*, par une double dissonance.



L'ÉLÈVE.

Puisqu'on peut toujours aller dans les modulations qui ont un dièse ou un bémol de plus ou de moins, je passerai donc, s'il me plaît, du majeur d'*ut* ou mineur de *ré* ou de *mi?*

LE MAÎTRE.

Assurément ; je vous en donnerai des exemples par la suite.

Quant à présent, suivez le grand chemin; allez du majeur d'*ut* en *fa*, et de *fa* au mineur de *ré* son relatif.

L'ÉLÈVE.

Mais ces passages que vous m'avez donnés me conduiraient tout de suite au mineur de *ré?*

LE MAÎTRE.

Je l'avoue; mais si vous passez d'abord par le majeur de *fa*, vous ferez mieux; la dissonance principale qui amènerait la modulation de *ré* serait celle de sa dominante, *la*, *ut* dièse, *mi*, *sol*; donc en allant subitement du majeur d'*ut* en *ré*, outre le bémol, vous faites paraître le second dièse; or ce second dièse suppose le premier, ce qui rend le chant abrupt. En allant d'abord en *fa*, et de *fa* en mineur de *ré*, rien de nouveau que l'*ut* dièse.

L'ÉLÈVE.

Je n'aime pas les routes communes et battues; mais puisqu'il n'y a pas moyen de faire un pas de plus que vous ne l'avez prononcé dans vos décrets, en attendant les routes immédiates du majeur d'*ut*, en *ré* et en *mi*, que vous me promettez, il faudra s'en tenir au chemin connu.

LE MAÎTRE.

Et ce faisant, vous ferez bien. Si vous débutez par les passages en mineur, vous prendrez le même tour pour arriver aux quartes et aux quintes.

Par exemple, pour aller du mineur de *la* au mineur de *ré*, sa quarte, vous suivrez d'abord les passages prescrits en *fa*, et de ce majeur de *fa* vous irez au mineur de *ré*, son relatif.

Pareillement, pour aller du mineur de *la* au mineur de *mi*, sa quinte, les mêmes passages vous mèneront plus doucement d'abord au majeur de *sol*, et de là au mineur de *mi*, son relatif.

Sachez pourtant que cette marche n'est pas nécessaire, surtout si vous allez, par exemple, du mineur de *la* au mineur de *ré*, simplement, sans préparer la consonnance de *ré*, *fa*, *la* par aucune dissonnance.

Et puis dans les cas difficiles appelez votre papa.

L'ÉLÈVE.

J'ai la vanité de me croire plus forte que lui. Chacun a son lot. Il me trouvera des chants tant que j'en voudrai; pour des

harmonies, c'est mon affaire. Avec le temps, nous ferons à nous deux un bon musicien. Ah! monsieur, la bonne folie que de prétendre avec certains auteurs que c'est l'harmonie qui inspire les chants! C'est le génie, le goût, le sentiment, la passion qui inspire le chant; c'est l'étude qui rend profond harmoniste. Celui qui cherche la mélodie dans son cœur est un homme sensible; celui qui la cherche dans son oreille est un automate bien organisé. Je me trompe fort, ou des chants qui n'émaneraient pas de l'âme qu'on ne donne point, mais qui résulteraient d'une combinaison d'accords, seraient souvent plats, décousus, maussades, bizarres, vides de sens, bons pour des tympans, mauvais pour des entrailles. Les sons retournent d'où ils viennent, de l'organe à l'organe, du cœur au cœur.

LE MAÎTRE.

Vous pourriez bien avoir raison; et si vous avez besoin d'un exemple qui appuie votre opinion, je ne vous conseille pas de l'aller chercher bien loin.

L'ÉLÈVE.

Est-ce de vous ou de moi que vous parlez?

LE MAÎTRE.

De moi, mademoiselle?

L'ÉLÈVE.

De vous? Avez-vous tenté?

LE MAÎTRE.

Rarement; et c'est une des bonnes preuves que j'en aie.

L'ÉLÈVE.

C'est-à-dire que vous ressemblez à celui qui tenait dans ses mains un Crémone, à qui l'on demandait s'il savait jouer de cet instrument, et qui répondait : « Je n'en sais rien; je n'ai jamais essayé. »

LE MAÎTRE.

Votre conte est bon; cependant je persiste. Celui qui a du génie est entraîné à la chose dont il a le génie; soyez sûre que ce Hasse que nous accompagnons, et tant d'autres, ont chanté, malgré qu'ils en eussent, comme le rossignol dans la forêt; et si le génie me vient jamais, je dirai avec le poëte ridicule de la *Métromanie* :

> Dans ma tête un beau jour ce talent se trouva,
> Et j'avais quarante ans, quand cela m'arriva.

En attendant cette bonne fortune, amusons-nous un peu des chefs-d'œuvre de ces hommes merveilleux; ou pour nous délier les doigts, commençons par les enchaînements de gammes... brava... Lorsque je vous occupai de ces enchaînements, dites vrai, en conçutes-vous l'importance?

L'ÉLÈVE.

Non.

LE MAÎTRE.

A présent?

L'ÉLÈVE.

Je vois que cet exercice m'a aplani la moitié des difficultés; aucune gamme qui ne me soit devenue tout à fait familière; plus de tâtonnement; oreille prompte à discerner les différentes modulations. Tenez, faisons une expérience; je vais dans l'appartement voisin, vous presserez la touche de mon clavecin qu'il vous plaira; et sur-le-champ je la nomme. Vous parcourrez en majeur ou en mineur la première octave qui vous passera par la tête, et je n'en serai pas plus incertaine.

LE MAÎTRE.

Voyons.

L'ÉLÈVE.

C'est *la* bémol ou *sol* dièse... *fa* dièse ou *sol* bémol... la gamme en mineur de *si* bémol ou de *la* dièse.

LE MAÎTRE.

Vous avez deviné.

L'ÉLÈVE.

Mais cette oreille qui connaît si bien le clavier devient imbécille, si l'on chante, ou si l'on joue d'un autre instrument.

LE MAÎTRE.

Défaut d'exercice; autre idiome qui lui est étranger.

L'ÉLÈVE.

Cet organe-là que j'ai aux deux côtés de ma tête a quelque chose de bizarre.

LE MAÎTRE.

Qu'importe.

FIN DU DIXIÈME DIALOGUE ET DE LA CINQUIÈME LEÇON.

ONZIÈME DIALOGUE

ET

SIXIÈME LEÇON D'HARMONIE.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE.

LE MAÎTRE, debout, en silence, derrière son élève qui ne l'aperçoit pas.
(A part.)

Fort bien... Voyons comme elle se tirera de là... A merveille... (Haut)... Brava... brava...

L'ÉLÈVE.

Ah! vous voilà!

LE MAÎTRE.

Continuez. Je n'y suis pas.

L'ÉLÈVE.

Y a-t-il longtemps que vous m'écoutez?

LE MAÎTRE.

Je ne vous ai point écoutée, je ne vous écoute point.

L'ÉLÈVE.

Vos passages d'harmonie me tourmentent.

LE MAÎTRE.

Pas trop, à ce qu'il me paraît.

L'ÉLÈVE.

Je suis pourtant parvenue à les exécuter en plusieurs modulations.

LE MAÎTRE.

Et vous n'avez pas choisi les plus faciles.

L'ÉLÈVE.

Qu'en pensez-vous?

LE MAÎTRE.

Je pense que c'est à présent que votre papa peut vous demander une progression de basse, et que vous auriez tort de la lui refuser. Tout est prêt. Vous possédez les phrases harmoniques dans toutes les modulations; vous accompagnez les huit notes de la gamme, tant en montant qu'en descendant; vous disposez de chacune d'elles à discrétion; vous parcourez les gammes diatoniquement, pratiquant sur chaque note plusieurs accords tant consonnants que dissonants; vous pouvez suivre du grave à l'aigu et de l'aigu au grave l'échelle chromatique en deux ou trois manières; vous savez changer de modulation, et passer de plusieurs façons dans la quarte, la quinte et le relatif; faire alternativement le majeur et le mineur, le mineur èt le majeur; qu'est-ce qui vous manque? Les clefs, les notes, leur valeur, les signes des accords, tout ce que la lecture et l'exécution de la musique supposent, vous le connaissez; et quand vous l'ignoreriez...

L'ÉLÈVE.

Dirigez-moi. Dictez. Je jouerai, en donnant une mesure à chaque accord que je pratiquerai. J'arpégerai l'harmonie. L'oiseau niais est sur le bord du nid; mais il n'a pas l'aile assez forte pour prendre son vol; il faut le pousser et le soutenir.

LE MAÎTRE.

J'y consens. Débutons en mineur de *fa*.

Faites l'accord parfait sur la tonique.

Faites-en autant sur la quarte.

Préparez le repos de la dominante par la septième

Faites succéder à ce repos la sixte sur la tierce *la* bémol.

Préparez le repos de la tonique par la fausse quinte.

Préparez le repos de la dominante par la petite sixte.

Faites succéder à cette consonnance majeure d'*ut* la consonnance mineure.

De l'*ut*, descendez chromatiquement à *la*, par les deux sixtes et le triton que la sixte sur *la* sauvera.

Par ce moyen, vous voilà en majeur de *fa*.

Préparez le repos de la tonique par la fausse quinte.

Allez au relatif, simplement, sans changer de basse.

Préparez le repos de la tonique par la petite sixte majeure.

Et puisque vous voilà en mineur d'un bémol, allez au mineur

de deux bémols; mais observez de passer par la majeure de *si* bémol, afin de rendre la marche plus douce.

L'ÉLÈVE.

Du mineur de *ré*, j'irai simplement en *si* bémol, sans changer de basse; j'aurai l'accord de sixte sur *ré*.

LE MAÎTRE.

C'est cela. Préparez encore le repos de la tonique par la petite sixte majeure, afin d'y rester un peu.

Allez à présent en mineur de *sol* par le même chemin.

L'ÉLÈVE.

Cette basse me plaît... *fa*, *mi*, *ré*; *ré*, *ut*, *si* bémol; *si* bémol, *la*, *sol*... Ne suis-je pas la maîtresse de faire le *ré* quinte de *sol* que j'accompagnerais de l'accord parfait? Ce repos m'invite. J'en frappe simplement l'harmonie.

LE MAÎTRE.

Très-bien imaginé. Regardez ce repos comme principal, et vous serez en majeur de *ré* avec deux dièses... Allez dans sa quinte et vous aurez trois dièses.

L'ÉLÈVE.

Laissez-moi faire, l'oiseau est parti. Je mêle ensemble deux passages. D'abord je vais simplement par la sixte et quarte. Je m'engage dans le passage de la double dissonance qui s'ouvre par la petite sixte. J'ai donc pour basse *mi*, *fa* dièse, *sol* dièse, *la*.

LE MAÎTRE.

Je vois qu'il est temps de vous révéler les mystères. Sachez donc qu'il y a deux nouvelles harmonies.

L'ÉLÈVE.

Quelles?

LE MAÎTRE.

L'harmonie d'*emprunt* et l'harmonie *superflue*.

Ces deux harmonies produisent sept accords dans les modulations mineures.

L'harmonie d'emprunt fournit des passages sublimes, et change la modulation d'une manière aussi brusque, aussi simple que surprenante.

Jugez combien ces sept accords doivent donner de variété et de charme aux progressions.

L'ÉLÈVE.

Je le conçois. Mais vous me conduisez en majeur de *la*, et vous m'y laissez! Cela ne me convient pas. Je suis partie du mineur de *fa*, et il n'y a harmonie d'emprunt qui tienne; il faut que je revienne en mineur de *fa*. Ce mineur de *fa* par où j'ai débuté occupe mon oreille qu'il faut satisfaire, si vous voulez jouir de ma raison.

LE MAÎTRE.

De la douceur; vous irez toute seule; et ce sont les deux nouvelles harmonies que je viens de vous annoncer qui vous y conduiront.

Si vous n'êtes pas à votre aise en majeur de *la*, mettez-vous tout de suite en mineur de *la*... C'est cela... Frappez l'harmonie dissonante de la dominante... Voilà qui est bien... Haussez la première note *mi* de cette dissonance d'un demi-ton... Justement... Hé bien, ce que vous faites là s'appelle harmonie d'emprunt... Cette harmonie est composée, comme vous voyez, de trois tierces mineures, du moins en apparence; car *fa*, *sol* dièse est une seconde superflue, même intervalle qu'une tierce mineure.

L'ÉLÈVE.

C'est presque la même chose que l'harmonie dissonante de la dominante.

LE MAÎTRE.

A cette seule différence près, que la dominante est haussée d'un demi-ton.

L'ÉLÈVE.

Et où mène cette harmonie? quel repos a-t-elle ou prépare-t-elle?

LE MAÎTRE.

Le repos de la consonnance mineure de la tonique.

L'ÉLÈVE.

Et son nom d'harmonie d'emprunt, d'où lui vient-il?

LE MAÎTRE.

Il vient, si l'on en croit Rameau, de ce qu'on y substitue la sixte mineure à la dominante qui est note fondamentale de toute dissonance qui mène au repos de la tonique, tant en majeur qu'en mineur.

L'ÉLÈVE.

Nulle difficulté à trouver ces harmonies d'emprunt. Je frappe sur-le-champ toutes les harmonies dissonantes de la dominante; en *ut*, par exemple, l'harmonie de la dominante est *sol*, *si*, *ré*, *fa*; donc l'harmonie d'emprunt est *la* bémol, *si*, *ré*, *fa*.

Il me fâche que l'harmonie d'emprunt ne mène pas également à *ut*, *mi*, *sol*, et à *ut*, *mi* bémol, *sol*; comme c'est le privilége de la dissonance de la dominante *sol*, *si*, *ré*, *fa*.

Permettez que je cherche l'harmonie d'emprunt en *la* bémol. La dissonance de la dominante est *mi* bémol, *sol*, *si* bémol, *ré* bémol; donc l'emprunt est dans cette octave, *mi*, *sol*, *si* bémol, *ré* bémol.

LE MAÎTRE.

Vous vous trompez.

L'ÉLÈVE.

Je me trompe!

LE MAÎTRE.

Oui. Vous haussez bien la dominante d'un semi-ton, mais vous ne lui substituez pas la sixte mineure.

L'ÉLÈVE.

Je fais ce qui m'est prescrit; je ne change rien à la dissonance de la dominante que la première note que j'altère selon la règle de l'emprunt.

LE MAÎTRE.

Et que vous nommez mal. Vous êtes en *la* bémol; quelle est la sixte mineure de *la* bémol?

L'ÉLÈVE.

C'est *fa* bémol.

LE MAÎTRE.

Dites donc *fa* bémol, et non pas *mi*. Ces deux touches sont les mêmes sur le clavier. Nulle différence pour celui qui joue; différence pour celui qui écrit, de l'homme qui sait ce qu'il fait à celui qui l'ignore.

L'ÉLÈVE.

Ce n'est point un dièse à mettre à côté de la dominante; c'est la note même à supprimer, pour y substituer la sixte mineure du ton. Voilà qui est dit pour toujours.

LE MAÎTRE.

Vous êtes en *fa*; cherchez-moi l'harmonie d'emprunt.

L'ÉLÈVE.

La dissonante de la dominante est *ut*, *mi*, *sol*, *si* bémol. Donc l'harmonie d'emprunt, *ré* bémol, *mi*, *sol*, *si*, bémol.

LE MAÎTRE.

En *ré*.

L'ÉLÈVE.

Un moment... *Si* bémol, *ut* dièse, *mi*, *sol*.

LE MAÎTRE.

En *si*.

L'ÉLÈVE.

En *si?* C'est *sol*, *la* dièse, *ut* dièse, *mi*. Mais j'aperçois une chose singulière : c'est que pour les quatre harmonies d'emprunt que vous m'avez demandées, j'ai frappé les mêmes touches.

LE MAÎTRE.

C'est la vérité. Vous avez frappé les mêmes touches, mais ce n'est pas la même chose. Tenez, les voilà écrites les unes au-dessous des autres... Jugez-en :

En *la* bémol... *fa* bémol, *sol*, *si* bémol, *ré* bémol.
En *fa*........... *ré* bémol, *mi*, *sol*, *si* bémol.
En *ré*........... *si* bémol, *ut* dièse, *mi*, *sol*.
En *si*............ *sol*, *la* dièse, *ut* dièse, *mi*.

L'ÉLÈVE.

Chaque harmonie d'emprunt sur mon instrument sert-elle pour quatre modulations?

LE MAÎTRE.

Oui, mademoiselle, et c'est la raison pour laquelle vous n'y pouvez pratiquer que trois différentes harmonies d'emprunt. Douze modulations mineures, c'est une harmonie d'emprunt pour quatre modulations, et trois harmonies d'emprunt pour douze modulations.

L'ÉLÈVE.

Je saisis cela. Vous avez dit que l'harmonie d'emprunt était composée de trois tierces mineures. En commençant par *ut*, par *mi* bémol, par *fa* dièse ou par *la*, les trois tierces mineures tombent également sur les mêmes touches. Il en sera de même que je commence par *ré* bémol, par *mi*, par *sol*, ou par *si* bémol; de même encore, en commençant par *ré*, par *fa*, par *la* bémol ou par *si*.

LE MAÎTRE.

C'est très-bien raisonné; mais le principe par lequel douze harmonies d'emprunt se réduisent à trois, sur le clavecin.

L'ÉLÈVE.

Je vais le savoir, parce que vous me le direz. A quoi bon me creuser la tête à le chercher?

LE MAÎTRE.

A vous le rendre propre, à l'entendre mieux et à le retenir plus facilement. C'est le prix de la réflexion. Il n'y a sur le clavecin que douze touches différentes. L'harmonie d'emprunt en emploie quatre à la fois et à égale distance. Entre chaque deux touches employées, il y en a deux de laissées; ainsi quelle que soit celle par laquelle on commence, il est évident qu'après trois harmonies d'emprunt, on a frappé les douze touches différentes, car trois fois quatre font douze.

Dans les modulations mineures, la même touche a quelquefois deux noms; d'où il arrive que les douze harmonies d'emprunt sont toutes différenciées au moins par le nom de quelques notes, et peuvent ainsi se reconnaître et se rapporter à leur vraie modulation.

L'ÉLÈVE.

Tandis que vous vous adressez à ma raison, mon clavier s'adresse à mes yeux. Je frappe les touches, je regarde, et je vois qu'après trois harmonies d'emprunt, j'ai parcouru les douze touches différentes, par conséquent les douze modulations, et qu'à la quatrième fois, je reviendrais sur les quatre premières touches.

J'assurerais bien que les harmonies d'emprunt se reposent sur la consonnance mineure de la tonique.

LE MAÎTRE.

Et sur quoi fondé?

L'ÉLÈVE.

Premièrement, sur ce que vous me l'avez dit, je crois.

LE MAÎTRE.

Ce n'est qu'une autorité qui prouve peu en matière d'art ou de science.

L'ÉLÈVE.

Secondement, sur ce qu'en *ut*, l'harmonie d'emprunt est *la* bémol, *si*, *ré*, *fa*, dont trois, la sensible *si*, le *ré* et le *fa*, dis-

sonent avec la consonnance de la tonique du mineur d'*ut*. Donc si vous avez bien raisonné jusqu'ici, je raisonne bien quand je dis que cette consonnance doit succéder à ces dissonances pour les sauver; et puisque l'harmonie d'emprunt renferme le *la* bémol, j'en conclus encore que je suis en mineur d'*ut*; donc cette tonique est celle du mineur d'*ut*; donc après l'emprunt, *la* bémol, *si*, *ré*, *fa*, je frapperai *ut*, *mi* bémol, *sol*.

LE MAÎTRE.

Cela vaut mieux que ma parole, et voilà ce qu'on appelle aller seule, aller bien, et prendre son maître par les épaules et le chasser.

L'ÉLÈVE.

J'aperçois quelquefois à faire plaisir; plus souvent je suis bête à faire pitié. Ainsi vous resterez là.

LE MAÎTRE.

Jouez encore une fois cette harmonie d'emprunt avec la main droite. Donnez-lui successivement pour basse les notes qui la composent, *la* bémol, *si*, *ré*, *fa*.

L'ÉLÈVE.

Et quatre nouveaux accords.

LE MAÎTRE.

Sauvez-les.

L'ÉLÈVE.

L'harmonie *ut*, *mi* bémol, *sol* renferme assurément les accords qui les sauvent; mais chacun d'eux en a certainement un qui lui succède mieux qu'un autre, et je ne sais lequel.

LE MAÎTRE.

Un mot suffit pour vous tirer de là. Prenez dans *ut*, *mi* bémol, *sol*, pour l'accord préféré, celui dont la note mise à la basse sera la plus voisine de la basse de l'accord d'emprunt que vous aurez à sauver.

L'ÉLÈVE.

Ainsi après avoir fait entendre l'harmonie d'emprunt *la* bémol, *si*, *ré*, *fa*, avec sa première note *la* bémol à la basse, je ferai la quarte et sixte sur *sol*.

Après avoir fait entendre l'harmonie d'emprunt avec sa seconde note *si* à la basse, je frapperai l'accord parfait de la tonique.

Après avoir fait entendre l'harmonie d'emprunt avec sa troisième note *ré* à la basse, je pratiquerai la sixte sur *mi* bémol, ou l'accord parfait.

Je sauverai pareillement le quatrième accord de l'harmonie d'emprunt, ou par la sixte et quarte, ou par la sixte; *sol* et *mi* bémol étant également éloignés de *fa*. Est-ce cela?

LE MAÎTRE.

Plus nous avançons, plus je me persuade que quand l'élève n'apprend rien, c'est la faute du maître.

L'ÉLÈVE.

Plus nous avançons, plus je me persuade que quand l'élève n'apprend rien, c'est la faute de l'élève.

LE MAÎTRE.

Ce que vous me répondez est aussi poli et moins vrai que ce que je vous disais.

On peut encore donner deux autres basses à l'harmonie d'emprunt, la tonique et la tierce mineure.

L'ÉLÈVE.

Et cette harmonie dissonante produit six accords...

LE MAÎTRE.

Que je vais vous écrire, avec les consonnantes qui les sauvent...

L'ÉLÈVE.

Que je vais exécuter à mesure que vous les écrirez.

LE MAÎTRE.

Accords d'emprunt sauvés.



L'ÉLÈVE.

Six accords... basses de ces six accords, la sixte mineure, la sensible, la seconde, la quarte, la tonique et la tierce mineure... Aucune incertitude sur ceux qui les sauvent; voilà les chiffres

qui les désignent... Et les noms de ces six produits de l'harmonie d'emprunt?

LE MAÎTRE.

C'est pour me convaincre que je vous suis bon à quelque chose; la question est honnête.

L'harmonie d'emprunt fait avec la sixte mineure un unisson, *la* ♭, *la* ♭; une seconde superflue, *la* bémol, *si*; une quarte superflue, *la* bémol, *ré*; une sixte majeure, *la* bémol, *fa*; et on nomme ce premier accord ***seconde superflue.***

L'harmonie d'emprunt fait avec la sensible *si* une septième diminuée, *si*, *la* bémol; un unisson, *si*, *si*; une tierce mineure, *si*, *ré*; une fausse quinte, *si*, *fa*; et on nomme ce second accord d'emprunt ***septième diminuée jointe à la fausse quinte.***

L'harmonie d'emprunt fait avec la seconde *ré* une fausse quinte, *ré*, *la* bémol; une sixte majeure, *ré*, *si*; un unisson, *ré*, *ré*; une tierce mineure, *ré*, *fa*; et l'on nomme ce troisième accord d'emprunt ***fausse quinte jointe à la sixte majeure.***

L'harmonie d'emprunt fait avec la quarte *fa* une tierce mineure, *fa*, *la* bémol; un triton, *fa*, *si*; une sixte majeure, *fa*, *ré*; un unisson, *fa*, *fa*; et l'on nomme ce quatrième accord d'emprunt ***tierce mineure jointe au triton.***

L'harmonie d'emprunt fait avec la tonique *ut* une sixte mineure, *ut*, *la* bémol; une septième superflue, *ut*, *si*; une seconde ou neuvième, *ut*, *ré*; une quarte ou onzième, *ut*, *fa*; et l'on nomme ce cinquième accord d'emprunt ***sixte mineure jointe à la septième superflue.***

L'harmonie d'emprunt fait avec la tierce mineure *mi* bémol une quarte, *mi* bémol, *la* bémol; une quinte superflue, *mi* bémol, *si*; une septième superflue *mi* bémol, *ré*; une seconde ou neuvième, *mi* bémol, *fa*; et l'on appelle ce sixième et dernier accord d'emprunt ***quarte jointe à la quinte superflue.***

Quant à la manière de chiffrer ces accords, voici celle que je préférerais :

La seconde superflue..............................	2♯ ou 2+.
La septième diminuée jointe à la fausse quinte.	7̸ ou 7̸. 5̸
La fausse quinte jointe à la sixte majeure.......	♯6 ou +6. 5̸ 5̸.

La tierce mineure jointe au triton...............	4 ou 4. 3 ♭.
La sixte mineure jointe à la septième superflue.	7♯ ou 7+. 6 ♭6.
La quarte jointe à la quinte superflue..........	5♯ ou 5+. 4 4.

Vous rêvez, mademoiselle.

L'ÉLÈVE.

Oui, monsieur, et très-sérieusement.

LE MAÎTRE.

Et cette très-sérieuse rêverie?

L'ÉLÈVE.

C'est que quand vous m'avez dit que la science de l'harmonie n'était rien, vous m'avez dit le mensonge le plus mensonge que j'aie encore entendu; savez-vous que pour oui ou non, je laisserais tout là?

LE MAÎTRE.

Combien y a-t-il de temps que nous nous occupons d'harmonie?

L'ÉLÈVE.

Mais, quatre à cinq mois.

LE MAÎTRE.

Et pourriez-vous me nommer une science, un art, un métier, si chétif qu'il soit, qui ne demande infiniment plus de temps et d'application?

L'ÉLÈVE.

Pour plus de temps, je le passe; plus d'application, je le nie.

LE MAÎTRE.

L'architecture, la peinture, la sculpture, les lettres consomment une grande partie de la vie; l'exécution sur le moindre instrument ne finit point; combien avez-vous eu les mains sur les touches du clavecin avant que de lire et d'exécuter passablement une sonate?

L'ÉLÈVE.

Qui le sait? six ans, sept ans, peut-être. Cela est venu peu à peu.

LE MAÎTRE.

Comment! vous aviez des dispositions, et avec ces dispositions il vous a fallu un travail opiniâtre de six à sept ans avant

que de déchiffrer un peu lestement un adagio, un andante, un allegro, encore vous reste-t-il des difficultés ; et vous vous plaignez! Combien croyez-vous que ces savants hommes dont vous admirez les ouvrages avaient de pratique avant que d'en être venus où ils en sont?

L'ÉLÈVE.

Dix ans? douze ans?

LE MAÎTRE.

Dites quinze, vingt, trente ; et croyez que la plupart en sont réduits à une routine aveugle et bornée, qui tient et qui tiendra toute leur vie leur génie en lisière, et qui, rétrécissant l'étendue naturelle de leur tête, les arrêtera dans l'ignorance de ce qu'ils auraient pu faire, s'ils avaient été mieux pourvus de principes. Savez-vous ce que je vois, c'est que votre tête commence à se lasser ; et mon avis serait de vous tenir ici quelque temps.

L'ÉLÈVE.

Rien de cela, s'il vous plaît. Je n'ai pas un moment à perdre... à nos harmonies d'emprunt, vite, vite.

LE MAÎTRE.

Vous le voulez?

L'ÉLÈVE.

Certainement.

LE MAÎTRE.

Et si le dégoût revient?

L'ÉLÈVE.

Il s'en retournera... Allons... allons... De quoi riez-vous?

LE MAÎTRE.

De ce que vous regardez en arrière, lorsque nous touchons au bout de la carrière.

L'ÉLÈVE.

C'est le moment de la lassitude.

LE MAÎTRE.

Vous êtes pleine d'esprit et de sens.

Observez que tous les accords d'emprunt, excepté la seconde superflue, naissent de l'harmonie dissonante de la dominante ; c'est la fausse quinte, la sixte majeure, le triton, la septième superflue, la quinte superflue, et la petite sixte mineure de la modulation intruse.

Le *la* bémol dans le second accord fait la septième diminuée.

Dans le troisième accord, la fausse quinte.

Dans le quatrième, la tierce mineure.

Dans le cinquième, la sixte mineure.

Dans le sixième, la quarte.

Observez encore que l'usage de ces accords d'emprunt et composés est le même que celui des accords simples; par exemple la septième diminuée jointe à la fausse quinte a la même fonction et la même basse que la simple fausse quinte.

Apprenez de plus, en passant, que les deux derniers s'appellent accords *d'emprunt* et *de supposition.*

L'ÉLÈVE.

Et j'ajouterai de mon chef que l'harmonie superflue ne produit qu'un accord. Vous m'avez dit que les deux nouvelles harmonies ne produisaient que sept accords; il en dérive six de l'harmonie d'emprunt; qui de sept paye six, reste un.

LE MAÎTRE.

Savante arithmétique! Jouez en mineur d'*ut*... Faites l'harmonie dissonante de la seconde, avec la main droite... brava... Haussez d'un semi-ton sa seconde note *fa*... c'est cela, et vous avez l'harmonie superflue; sauvez-la par *sol*, *si*, *ré*; car elle mène à la dominante ainsi que l'harmonie de seconde d'où elle est dérivée... répétez... Donnez pour basse à cette harmonie la sixte mineure *la* bémol, et vous introduirez ainsi la petite sixte superflue, seul accord que produise l'harmonie superflue que vous sauverez par l'accord parfait de la dominante.

L'ÉLÈVE.

Et vous allez m'écrire cela?

LE MAÎTRE.

Sans doute.

La petite sixte superflue, notée, chiffrée, sauvée.



Je chiffrerais cet accord quelquefois... $^{6\natural}_{4}$

L'ÉLÈVE.

Je soupçonne la raison et le nom du signe de cet accord dérivé de l'harmonie superflue qui me semble faire avec la sixte mineure *la* bémol une quarte superflue ou triton, *la* bémol, *ré*; une sixte superflue, *la* bémol, *fa* dièse; un unisson, *la*♭, *la*♭, et une tierce majeure, *la* bémol, *ut*.

LE MAÎTRE.

C'est précisément ce que j'allais vous dire, quand vous m'avez prévenu; mais n'oubliez pas une distinction qu'il importe de faire : c'est que dans l'harmonie superflue, on hausse la seconde note de la dissonance de seconde d'un semi-ton; en mineur d'*ut*, par exemple, de *ré*, *fa*, on fait *ré*, *fa* dièse, sans changer le nom de la note altérée; au lieu que dans l'harmonie d'emprunt, le nom de la note disparaît, pour faire place à celui de la sixte mineure, en sorte que de *sol*, *si*, *ré*, *fa*, on fait *la* bémol, *si*, *ré*, *fa*.

L'ÉLÈVE.

Est-ce là tout?

LE MAÎTRE.

En avez-vous assez?

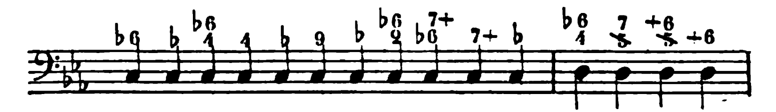
L'ÉLÈVE.

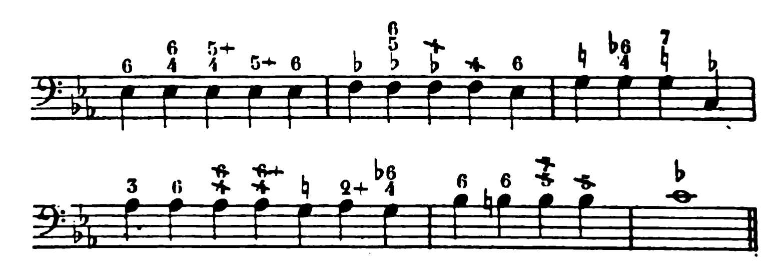
Oui, de ces emprunts et de ce superflu... Mais ma progression de basse en mineur de *fa*, commencée et laissée je ne sais où, est-ce que vous croyez que je n'y pense plus?

LE MAÎTRE.

Nous y reviendrons; mais auparavant il faudrait un peu appliquer ces nouveaux accords. A quoi bon les avoir découverts, s'ils restent stériles? Peut-être nous aideront-ils à monter et descendre l'octave, tant diatonique que chromatique; voyons quels passages ils pourront nous fournir, et s'ils ajouteront quelque chose à notre richesse?

Manière de monter diatoniquement l'octave en mineur d'*ut*.





Manière de descendre l'octave chromatiquement jusqu'à la quinte, puis diatoniquement jusqu'à la tonique.



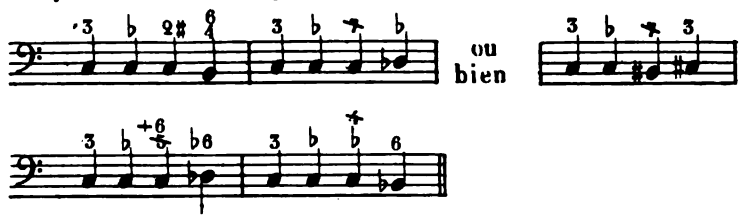
Manière de descendre l'octave entière chromatiquement.



Autre manière de descendre l'octave chromatiquement.



Passages d'*ut* en mineur de *mi*. — D'*ut* en mineur de *ré* bémol ou en mineur d'*ut* dièse. — D'*ut* en mineur de *si* bémol. — D'*ut* en mineur de *sol*. Par le moyen de l'harmonie d'emprunt.



L'ÉLÈVE.

A exercer dans toutes les modulations.

LE MAÎTRE.

Ces passages sont aussi utiles que beaux. Sur chaque tonique vous pourrez faire succéder la consonnance mineure à la majeure et pratiquer ensuite l'emprunt qui renferme cette tonique. L'harmonie d'emprunt vous offrira sur-le-champ ses quatre modulations, selon que vous prendrez l'accord pour seconde superflue, ou pour septième diminuée et fausse quinte, ou pour tierce mineure et triton, ou pour fausse quinte et sixte majeure.

L'ÉLÈVE.

Voilà qui est fort bien; mais cette progression où vous m'avez conduite en mineur de *la*, je crois, est-ce pour m'y laisser éternellement?

LE MAÎTRE.

Un peu de patience. Dites-moi : si de toute cette théorie d'harmonies et d'accords il nous était possible de déduire quelque nouvelle progression de basse, en conscience pourrions-nous nous en dispenser?

L'ÉLÈVE.

Très-bien; à moins que vous n'ayez résolu de filer vos leçons d'harmonie à la manière des chants de l'Arioste.

LE MAÎTRE.

C'est-à-dire entamer une progression, l'interrompre pou en entamer une seconde, que je laisserai pour en commencer une troisième et n'en terminer aucune; ne craignez pas cela... Je ne sais si cette méthode ajoute à l'intérêt dans un ouvrage de littérature...

L'ÉLÈVE.

Nullement; elle impatiente, et l'intérêt n'est pas de l'impatience.

LE MAÎTRE.

Mais elle est tout à fait contraire à la clarté dans un ouvrage didactique.

L'ÉLÈVE.

Je puis donc me flatter que nous mettrons à bonne fin ma triste et délaissée progression en *fa*.

LE MAÎTRE.





Autre progression de basse.





L'ÉLÈVE.

Deux progressions ! Si vous n'avez pas interrompu la première, vous en avez fait une seconde; et c'est toujours tromper.

LE MAÎTRE.

Voilà de l'ouvrage; et vous vous exercerez là-dessus toute seule.

L'ÉLÈVE.

Et ma progression? Attendez-vous sans cesse à ce refrain; jusqu'à ce qu'excédée de vos délais, je vous crie sans interruption : « Ma progression, ma progression. »

LE MAÎTRE.

Où en étions-nous de cette progression qui vous tient tant à cœur?

L'ÉLÈVE.

En mineur de *la*.

LE MAÎTRE.

Faites la septième diminuée jointe à la fausse quinte sur ce *la*.

L'ÉLÈVE.

Bon. Accord d'emprunt qui me mène en mineur de *si* bémol. Qu'est-ce qui sauvera cet emprunt?... Si j'y faisais la petite sixte majeure sauvée par la sixte... Mais de cette modulation où j'ai cinq bémols, avec un peu de complaisance vous m'auriez bientôt remise en mineur de *fa*, d'où je suis partie.

LE MAÎTRE.

Vous êtes trop pressée.

L'ÉLÈVE.

C'est que je me méfie de vous.

LE MAÎTRE.

Regardez votre dernière note de basse comme *ut* dièse; faites sur cet *ut* dièse la fausse quinte jointe à la sixte majeure.

L'ÉLÈVE.

Et me voilà en mineur de *si*.

LE MAÎTRE.

Sauvez cette dissonance par l'accord parfait.

Faites la petite sixte majeure que vous sauverez par la sixte sur la tierce *ré*.

L'ÉLÈVE.

Et me voilà en deux dièses. Permettez que je passe en majeur de *sol* où je n'en aurai plus qu'un.

LE MAÎTRE.

J'y consens; mais allez-y simplement, par l'accord de sixte et sans vous y arrêter. Faites l'harmonie d'emprunt qui renferme votre basse *si*.

L'ÉLÈVE.

C'est fait; et que vais-je devenir?

LE MAÎTRE.

Ce qu'il vous plaira.

L'ÉLÈVE.

Perfido, traditore... Je m'en doutais... Monsieur, monsieur...

LE MAÎTRE.

Je ne saurais.

L'ÉLÈVE.

Un moment, rien qu'un moment.

L'ÉLÈVE, *seule.*

Il s'en va... Hé bien, qu'il s'en aille... Qui sait si je ne pourrai pas me passer de lui?,.. Essayons... De cette note de basse *si*, sur laquelle il me laisse, que puis-je faire?... C'est un accord d'emprunt; il est donc susceptible de quatre noms... Si je le regardais comme seconde superflue, j'irais en mineur de *ré* dièse... Cette modulation a sa difficulté... Voyons si je ne pourrais pas y pratiquer seule quelques accords... Oui-da... cela va... Dans le vrai, ils ont raison tous les deux, et il ne tiendrait qu'à moi de faire une progression... Il faut le tenter à leur insu... Demain je suis ici de grand matin... Personne ne sera levé; on ne me soupçonnera de rien... Si je réussis, je montrerai mon ouvrage... Si je ne réussis pas, j'en serai quitte pour me taire... Préparons l'encre et le papier...

FIN DU ONZIÈME DIALOGUE

ET DE LA SIXIÈME LEÇON D'HARMONIE.

DOUZIÈME DIALOGUE

ET

SEPTIÈME LEÇON D'HARMONIE.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE, LE PHILOSOPHE.

L'ÉLÈVE.

Arrivez, traître, arrivez.

LE MAÎTRE.

Hé bien qu'avez-vous fait de votre harmonie d'emprunt?

L'ÉLÈVE.

Je ne veux pas vous le dire.

LE MAÎTRE.

Et moi je ne veux plus le savoir. Je vois par votre réponse que vous n'en êtes pas restée là, et cela me suffit.

L'ÉLÈVE.

De ce *si*, note de basse sur laquelle vous m'avez laissée sans pitié, j'en ai fait une seconde superflue que j'ai sauvée.

Ensuite je suis descendue à la tierce par le triton que j'ai fait suivre de la quinte superflue, pour sauver à la fois ses deux dissonances.

J'ai répété la sixte.

J'ai continué de descendre jusqu'à la tonique par la fausse quinte jointe à la sixte majeure que j'ai fait succéder de la septième superflue, et après avoir sauvé les deux accords dissonants.

J'ai préparé le repos de la dominante par la sixte, la petite sixte et la petite sixte superflue sur le *si*.

Là j'ai changé de modulation, en regardant le *la* dièse comme *si* bémol.

Faisant succéder à l'accord parfait de *la* dièse l'accord parfait de *si* bémol, je me suis vue au milieu de cinq bémols.

Et tout de suite rentrée en mineur de *fa* par le triton.

Et pour finir, j'ai fait bien vite la sixte quinte sur *si* bémol; et la sixte quarte et septième sur la dominante, pour aller me reposer sur *fa, la* bémol *ut*, où je me suis trouvée fort à mon aise.

LE MAÎTRE.

Et vous n'avez pas écrit cela?

L'ÉLÈVE.

Pardonnez-moi.

LE MAÎTRE.

Et cette écriture, ne peut-on pas la voir?

L'ÉLÈVE.

Non, je suis un peu trop vaine pour l'avoir gardée; cela était à faire mal au cœur.

LE MAÎTRE.

Dans le monde, on ne fait rien quand on ne se résout pas à commencer par peu de chose.

L'ÉLÈVE.

Et voilà de la morale, et de la bonne.

LE MAÎTRE.

Et dans les arts, on ne fait jamais bien, quand on ne se résout pas à faire mal... vous souriez...

L'ÉLÈVE.

C'est de réminiscence... Mais dites-moi votre avis sur ce bout de progression que j'ai imaginé de moi-même... Vous souriez à votre tour...

LE MAÎTRE.

C'est aussi de réminiscence...

L'ÉLÈVE.

Cela ne vaut rien; n'est-ce pas?

LE MAÎTRE.

Les règles sont parfaitement observées; vos accords se succèdent très-finement; votre basse fait un chant marqué et expressif; et je vois que vous avez de la tête, et plus que moi.

L'ÉLÈVE.

Permettez que j'éloigne ma banquette et que je vous fasse une belle révérence.

LE MAÎTRE.

J'aimerais mieux que vous me fissiez tant d'accords que vous pourriez, sur une même note de basse prise successivement pour tonique, dominante, seconde, etc., et pendant ce temps, j'écrirais la succession d'accords que nous avons commencée ensemble et que vous avez finie toute seule...

L'ÉLÈVE.

Sans déparer vos leçons?

LE MAÎTRE.

Non, certes.

L'ÉLÈVE.

Je choisis *la* pour note de basse, et je commence... par regarder comment vous faites pour copier aussi bien.

LE MAÎTRE.

Quand on a des pensées sublimes, encore ne faut-il pas les gâter par une mauvaise écriture.

L'ÉLÈVE.

Monsieur se moque de moi... Vous vous y prenez mieux que je n'ai fait.

LE MAÎTRE.

Voilà toute votre progression.

L'ÉLÈVE.

Dites la nôtre.

LE MAÎTRE.

Je ne craindrais point de l'avouer.


Progression de basse.



Ha! ha! sans la conclusion de cette progression, je n'y aurais peut-être pas pensé.

L'ÉLÈVE.

A quoi?

LE MAÎTRE.

Regardez ces quatre dernières mesures.

L'ÉLÈVE.

Je n'y vois rien d'extraordinaire. La seconde de ces quatre mesures est la consonnance de la tonique *fa, la*♭, *ut.*

LE MAÎTRE.

Oui; mais préparée par une cadence irrégulière.

L'ÉLÈVE.

Régulière, irrégulière; qu'importe que j'aie fait comme le Bourgeois-Gentilhomme de la prose sans le savoir, pourvu que ma prose soit bonne.

LE MAÎTRE.

Aller, comme vous l'avez pratiqué là, à la tonique *fa, la* bémol, *ut,* par la sixte quinte qui dérive de la dissonance de la seconde, c'est faire une cadence irrégulière.

L'ÉLÈVE.

Et c'est une faute. Il faut supprimer la sixte quinte.

LE MAÎTRE.

Laissez, laissez cela comme il est; après la sixte quinte, la sixte quarte sur la dominante va à merveille, si elle est suivie de l'accord de septième de dominante, comme vous l'avez observé.

Répétez-vous sans cesse que la dissonance de la seconde mène au repos de la dominante, et la dissonance de la dominante au repos de la tonique; mais que cela ne vous empêche pas d'employer quelquefois la cadence irrégulière, en plaçant la

consonnance de la tonique entre la dissonance de la seconde, et la consonnance ou la dissonance de la dominante; et revenons à la note de basse sur laquelle je vous ai proposé de faire tous les accords possibles.

L'ÉLÈVE.

J'ai pris *la* pour note de basse.

Je commence par l'accompagner de son accord parfait mineur, *la, ut, mi;* de là je vais au majeur.

Après quoi je l'accompagne de *la, ut* dièse, *mi, sol,* que je sauve par la sixte quarte *ré, fa, la.*

LE MAÎTRE.

C'est-à-dire que vous allez du mineur de *la,* où toutes les notes sont naturelles, à trois dièses; puis tout de suite en mineur de *ré,* où il y a un bémol, par la septième de dominante. Il me semble que passant d'abord en majeur de *ré,* vous auriez seulement effacé un dièse, et qu'ensuite vous auriez pu aller du majeur au mineur.

L'ÉLÈVE.

J'ai omis le majeur, pour m'affranchir de la servitude d'un ordre prescrit. J'ai même eu la fantaisie d'entasser plusieurs accords dissonants de suite sur la même note, sans me soucier de les sauver tous. Je veux être et paraître savante.

LE MAÎTRE.

C'est la manie des commençants. Quand vous en saurez davantage, vous voudrez être facile, agréable et chanter.

L'ÉLÈVE.

Je reviens en mineur de *la,* par la septième superflue :

Et comme vous exigez beaucoup d'accords sur la même note, je continue d'accompagner mon *la*

De la septième superflue,

Puis de la septième dominante.

Le regardant ensuite comme seconde, je l'accompagne de la petite sixte majeure;

Ensuite de la sixte mineure jointe à la septième superflue, dissonance que je sauve enfin par *la, ut, mi.*

Je continue de faire sur la même basse *la*

La consonnance *fa, la, ut,* pour l'accompagner de la sixte.

Puis de la petite sixte qui me met en majeur d'*ut ;*

De la seconde superflue qui me jette en mineur d'*ut* dièse. Je ne sauve point cette dissonance; mais je m'en vais en mineur de *fa* dièse par la quinte superflue.

Je continue d'accompagner le même *la*

De la sixte et quarte; et je frappe *ré*, *fa* dièse, *la*, cette fois pour passer de trois dièses à deux; et pour rentrer en *la*, par où j'ai débuté, j'accompagne mon éternel *la*

De la seconde.

Et pour suivre l'ordre, je joue *si*, *ré*, *fa* dièse, *la*, que je fais succéder de *mi*, *sol* dièse, *si*, *ré*, qui formera avec ma basse

Une septième superflue, que je sauve par *la*, *ut*, *mi*, pour finir.

LE MAÎTRE.

Parfaitement. Vous entendez à merveille les accords et les passages; et vos tournures aussi hardies que neuves m'étonnent.

L'ÉLÈVE.

Et les vôtres, si vous n'y prenez garde, me tourneront la tête de vanité, vice auquel il ne faut pas nous pousser bien fort.

LE MAÎTRE.

Ce que vous venez de faire sur la note de basse *la*, le referiez-vous?

L'ÉLÈVE.

Pourquoi non? Je ne vais point au hasard. Quand je pratique un accord, j'en sais et j'en dis la raison.

LE MAÎTRE.

Refaites donc.

L'ÉLÈVE.

Volontiers.

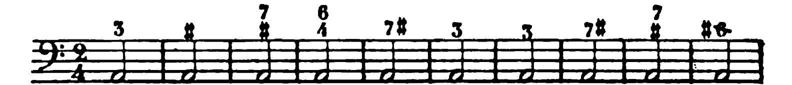
LE MAÎTRE.

Pas si vite.

L'ÉLÈVE.

Vous m'écrivez, je crois; voici qui est bien d'une autre galanterie.

Suite d'accords sur la même note de basse *la*.





Permettez que je voie.

LE MAÎTRE.

Quoi?

L'ÉLÈVE.

Si vous avez écrit exactement ce que j'ai joué... Oui... Fort bien... Bravo...

LE MAÎTRE.

Vos éloges, mademoiselle, me seront toujours agréables, quand je pourrai me flatter de les avoir mérités.

Je crois qu'il est temps d'aller en avant; de revenir en arrière, je voulais dire. Vous rappelleriez-vous deux consonnances que nous avons laissées stériles?

L'ÉLÈVE.

Quand je ne me les rappellerais pas, je les aurais bientôt retrouvées.

LE MAÎTRE.

En majeur, nous avons eu les consonnances de la tonique, de la quinte, de la quarte, de la sixte, même celles de la seconde et de la tierce; en mineur, nous avons renvoyé à un autre moment la consonnance de la tierce et celle de la septième.

En les récapitulant toutes, nous avons compté six consonnances dans chaque modulation; et en majeur d'*ut*, par exemple, ces six consonnances sont celles :

De la tonique. . . . . *ut*, *mi*, *sol*.
De la dominante. . . . . . . *sol*, *si*, *ré*.
De la quarte . . . . *fa*, *la*, *ut*.
De la sixte . . . . *la*, *ut*, *mi*.
De la seconde. . . . . *ré*, *fa*, *la*.
De la tierce. . . . . *mi*, *sol*, *si*.

Et les mêmes consonnances en mineur de *la* sont celles :

De la tonique. . . . . *la*, *ut*, *mi*.
De la dominante. . . . . . . *mi*, *sol*, *si*.
De la quarte . . . . *ré*, *fa*, *la*.
De la sixte . . . . *fa*, *la*, *ut*.

De la tierce. . . . . *ut, mi, sol.*
De la septième . . . . *sol, si, ré.*

Pour avoir une troisième phrase harmonique, nous pouvons disposer de la manière suivante les six consonnances en majeur d'*ut :*



La consonnance de la tonique, *ut, mi, sol,* celle de la quarte et celle de la dominante, répétées deux fois, commencent et finissent la phrase.

En mineur, les six consonnances peuvent se succéder, comme vous voyez :



L'ÉLÈVE.

Et les deux harmonies consonnantes que vous rappelez vont, selon toute apparence, produire aussi trois accords consonnants, comme celle de la tonique et les autres les ont produits.

LE MAÎTRE.

Oui, mademoiselle ; chacune fournit son accord parfait, la sixte et la quarte et sixte qui ont les mêmes fonctions et les mêmes signes que les pareils accords dérivés des autres consonnances; mais ce n'est pas tout, il faut encore préparer chaque consonnance par une harmonie dissonante qui l'appelle.

Nous avons déjà deux dissonances qui mènent à la consonnance de la tonique, savoir l'harmonie dissonante de la dominante, *sol, si, ré, fa,* et l'harmonie d'emprunt *la* bémol, *si, ré, fa.*

Nous avons trois dissonances qui mènent à la consonnance de la dominante, l'harmonie dissonante de la seconde, en majeur, *ré*, *fa*, *la*, *ut*; l'harmonie dissonante de la seconde, en mineur, *ré*, *fa*, *la* bémol, *ut*, et l'harmonie superflue, *ré*, *fa* dièse, *la* bémol, *ut*.

Examinons à présent les quatre autres consonnances, et cherchons des harmonies dissonantes qui les préparent; il faut qu'il y en ait au moins une pour chaque consonnance.

L'ÉLÈVE.

Tâchez de les trouver, c'est votre affaire; la mienne, de les retenir.

LE MAÎTRE.

Mais cette découverte ne serait-elle pas à votre portée?

L'ÉLÈVE.

A ma portée ou non, je ne m'en mêle pas.

LE MAÎTRE.

Considérez un moment l'harmonie dissonante *sol*, *si*, *ré*, *fa*, qui conduit à la consonnance *ut*, *mi*, *sol*, et ressouvenez-vous que la dissonance qui appelle une consonnance doit offrir tous les sons dissonants avec les sons de la consonnance.

L'ÉLÈVE.

Je vois que, dans votre exemple qui représente tous les cas, le dernier son de la consonnance est le fondamental de la dissonance qui précède, et je n'ai pas oublié que l'harmonie dissonante renferme trois tierces de suite; donc *la*, *ut*, *mi*, *sol* est l'harmonie dissonante qui mène ou appelle la consonnance de la seconde, *ré*, *fa*, *la*.

LE MAÎTRE.

Fort bien. Supposez-vous toujours en majeur d'*ut*, et voyez que cette dissonance renferme les notes *ut*, *mi*, *sol*, dissonantes avec *ré*, *fa*, *la*.

L'ÉLÈVE.

Et par la même analogie, *mi*, *sol*, *si*, *ré* mènera à la consonnance de la sixte, *la*, *ut*, *mi*; et la dissonance *si*, *ré*, *fa*, *la* mènera à la consonnance *mi*, *sol*, *si*.

LE MAÎTRE.

C'est-à-dire que voilà tous les repos ou toutes les harmonies consonnantes préparées, excepté celle de la quarte, *fa*, *la*, *ut*.

L'ÉLÈVE.

Qui, suivant votre règle, sera amenée par *ut, mi, sol, si*, dissonance cruellement dissonante.

LE MAÎTRE.

Cette cruelle dissonance est composée d'une tierce mineure, *mi, sol*, comprise entre deux majeures, *ut, mi*, et *sol, si*; de plus, la dernière note de cette harmonie dissonante est éloignée de la première ou fondamentale d'un intervalle de septième superflue; tandis que dans les autres dissonances cet intervalle est de septième.

L'ÉLÈVE.

D'où il s'ensuivra que la consonnance *fa, la, ut* la suivra très-mal.

LE MAÎTRE.

Mais si au lieu de lui faire succéder *fa, la, ut*, on lui faisait succéder *fa, la, ut, mi*, peut-être vous en accommoderiez-vous mieux; et vous auriez deux dissonances analogues l'une à l'autre dans toute modulation majeure.

L'ÉLÈVE.

Il serait plaisant de guérir d'un mal par un autre... voyons... Il est certain que frappées séparément elles effarouchent l'oreille... Et il ne l'est pas moins qu'elles sont plus douces quand elles se succèdent; mais il faut sauver la dernière, *fa, la, ut, mi*.

LE MAÎTRE.

Fa, la, ut, mi appellerait le repos *si, ré, fa*, si c'en était un; mais la sensible n'a point de consonnance; *si, ré, fa* n'est pas un repos, c'est une fausse quinte. Que faire donc?... ajouter une tierce à l'aigu, à *si, ré, fa*, et en faire *si, ré, fa, la*.

L'ÉLÈVE.

Autre dissonance, qui appellera la consonnance de la tierce *mi, sol, si*; cette consonnance de la tierce prend bien de l'importance par cette triple dissonance qui y conduit.

LE MAÎTRE.

Voyez qu'en majeur chaque note de l'octave peut être fondamentale d'une harmonie dissonante, et que chacune, excepté la sensible, le peut être encore d'une harmonie consonnante.

L'ÉLÈVE.

Je suis perdue, si ces cinq nouvelles dissonances sont aussi

fécondes en accords que celles de la seconde et de la dominante.

LE MAÎTRE.

Point de frayeurs précipitées. Il n'y aura ni signes ni accords nouveaux.

En mineur, la seconde manque de consonnance. Les deux dissonances fâcheuses sont celles de la tierce et de la sixte, qu'on adoucit par la dissonance de la seconde qui leur succède.

L'ÉLÈVE.

Et qui mène au repos de la dominante.

Savez-vous ce qu'il me faudrait ? Une phrase qui m'exposât clairement toutes ces harmonies.

LE MAÎTRE.

La voici.

Phrase harmonique en majeur d'*ut*.





Je n'ai employé à la basse que les premières notes de l'harmonie, les fondamentales ; et j'ai répété au commencement la consonnance de la tonique, afin de mieux enchaîner ; et à la fin, afin de mieux terminer.

Et la pareille phrase en mineur, il faut vous épargner la peine de la demander.

Je vais vous l'écrire en mineur de *la*.

Phrase harmonique en mineur de *la*.



Dans cette phrase harmonique en mineur, vous trouverez la consonnance de la quinte une fois en dominante, c'est-à-dire avec la licence ou le dièse qui introduit la sensible, bien qu'en mineur, et une fois simplement suivant les notes de la gamme.

L'ÉLÈVE.

La consonnance de la quinte *mi*, *sol*, *si* me paraît plus triste que la même consonnance avec la sensible *mi*, *sol* dièse, *si*. Je m'en servirai et avec la licence et sans la licence; mais ne nous écartons pas de nos nouvelles dissonances, et sachons si elles produisent des accords.

Je vois que vous avez donné à chacune pour basse sa première note, et je présume que l'accord qui en résulte s'appelle *septième*.

LE MAÎTRE.

En majeur, l'harmonie dissonante de la tierce *mi*, *sol*, *si*, *ré*, et celle de la sixte *la*, *ut*, *mi*, *sol*, font les mêmes accords que l'harmonie dissonante de la seconde *ré*, *fa*, *la*, *ut*. La dissonance *si*, *ré*, *fa*, *la* de la sensible fournit les mêmes accords que celle de la seconde en mineur.

En mineur, les dissonances *la*, *ut*, *mi*, *sol* et *ré*, *fa*, *la*, *ut* donnent également une septième, une quinte et sixte, une petite sixte et une seconde, comme la dissonance de la seconde en majeur. La dissonance de la septième *sol*, *si*, *ré*, *fa* en mineur produit les mêmes accords que l'harmonie dissonante de la dominante en majeur.

Mais les harmonies dissonantes *ut*, *mi*, *sol*, *si* et *fa*, *la*, *ut*, *mi* étant d'une autre nature que les dissonances de la seconde et de la dominante, ont des produits réellement différents; car en supposant pour basse à la première sa première note *ut*, qui, en majeur d'*ut* est tonique et tierce en mineur de *la*, cette harmonie dissonante engendrera avec la basse *ut* un unisson, *ut*, *ut*, une tierce majeure, *ut*, *mi*, une quinte, *ut*, *sol*, et une septième superflue, *ut*, *si*. Cet accord nommé septième et chiffré 7 est donc mal nommé et mal chiffré. Nous le désignerons, nous, par $\genfrac{}{}{0pt}{}{7\sharp}{\sharp}$ ou par $\genfrac{}{}{0pt}{}{7^{+}}{3}$ et nous le nommerons septième superflue jointe à l'accord parfait majeur.

En supposant pour basse de la même dissonance sa seconde note *mi*, qui fait en majeur d'*ut*, tierce, et en mineur de *la*, quinte, l'harmonie produira avec la basse une sixte mineure, *mi*, *ut*, un unisson, *mi*, *mi*, une tierce mineure, *mi*, *sol*, et une quinte, *mi*, *si*. On peut nommer cet accord quinte et sixte, pourvu qu'on ne le confonde pas avec la quinte et sixte produite par dissonance de la seconde qui a toujours sa sixte majeure, tandis que celui-ci l'a toujours mineure.

En supposant pour basse de la même dissonance sa troisième note *sol* qui est quinte en majeur et septième en mineur, l'harmonie fera avec la basse une quarte, *sol*, *ut*, une sixte majeure, *sol*, *mi*, un unisson, *sol*, *sol*, et une tierce majeure, *sol*, *si*; cet accord peut donc se nommer petite sixte majeure; mais cette petite sixte majeure diffère de l'accord de même nom produit par la dissonance de la dominante, en ce que la tierce, qui est mineure dans ce dernier accord, est majeure dans l'autre.

En supposant pour basse de la même dissonance sa dernière note *si*, l'harmonie fera avec cette basse une seconde ou neuvième diminuée, *si*, *ut*, une quarte, *si*, *mi*, une sixte mineure, *si*, *sol*, et un unisson, *si*, *si*. Cet accord peut donc retenir le nom de seconde, quoiqu'il diffère de l'accord de seconde produit par la dissonance de la seconde, dans la note qui fait l'intervalle de seconde.

On peut regarder cette harmonie dissonante comme une fausse harmonie de dominante, et lui donner pour basse le *fa* ou le *la*, qui en formera une espèce d'accord de septième superflue et de neuvième et septième.

Mais le plus court est de vous écrire tous ces accords produits des nouvelles harmonies dissonantes ; les notes sur les portées vous parleront plus clairement que moi. Je prendrai pour exemples les deux harmonies *ut*, *mi*, *sol*, *si* et *fa*, *la*, *ut*, *mi* ; ce sera votre affaire que de les employer ensuite dans la modulation majeur d'*ut*, et dans la mineure de *la*. Pratiquées aisément en *ut* et en *la*, ces dissonances vous coûteront peu dans les autres modulations.

Accords produits par la dissonance *ut, mi, sol, si.*

Accords produits par la dissonance *fa, la, ut, mi.*

A proprement parler, la dissonance *fa*, *la*, *ut*, *mi* ne fait point un accord de septième superflue avec la basse *si*, aussi l'ai-je chiffrée $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{4}$ ou $\genfrac{}{}{0pt}{}{7.}{4.}$

Tous ces accords sont fort irréguliers, et l'usage en est rare et demande de la circonspection.

L'ÉLÈVE.

Cependant je suis bien aise de les connaître, premièrement pour connaître tout ; secondement pour n'être pas déroutée quand je les rencontrerai dans les auteurs. Je les admettrais plus volontiers dans la fougue du prélude ou de la fantaisie que dans une pièce sage et travaillée.

LE MAÎTRE.

Quelques exemples que je vais vous écrire et sur lesquels

vous jetterez un coup d'œil vous en apprendront l'emploi. Cependant occupez-vous un peu de la dernière phrase harmonique, et essayez quelle difficulté ou quelle facilité vous aurez à la transporter en d'autres modulations.

L'ÉLÈVE.

J'aime mieux ne rien faire, ou reprendre mon Velly.

LE MAÎTRE.

Lisez; reposez-vous; faites ce qu'il vous plaira; pour moi, je vais monter la gamme tant en majeur qu'en mineur avec le projet d'employer les accords de toutes les harmonies, et cela fait...

L'ÉLÈVE.

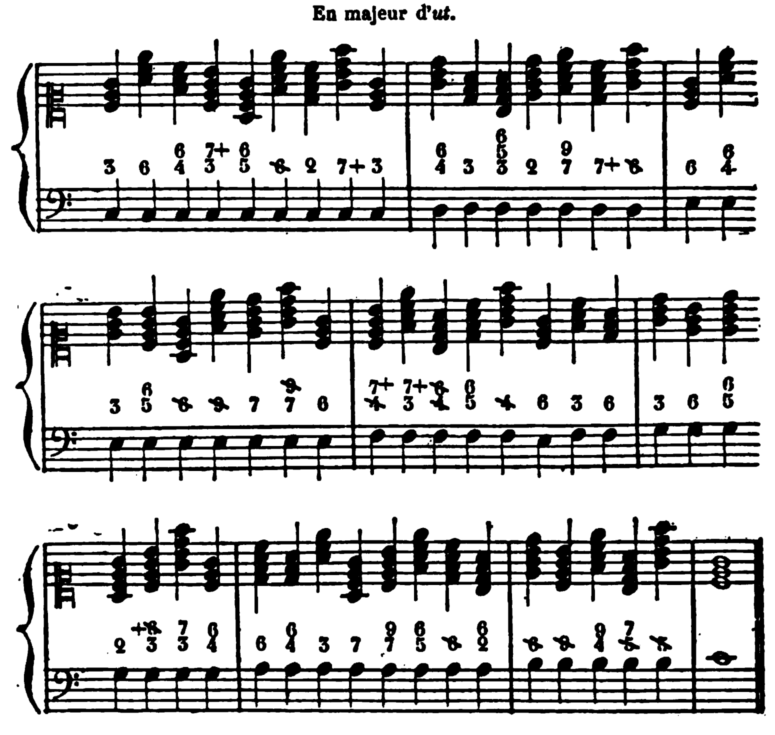
Et cela fait?

LE MAÎTRE.

Tout sera fait.

Manière d'accompagner les huit notes de la gamme, en montant par les accords dérivés des six harmonies consonnantes et des sept harmonies dissonantes.

En majeur d'*ut*.



L'ÉLÈVE.

D'après ce modèle, j'oserais presque essayer d'arranger les accords de l'octave de *la*.

LE MAÎTRE.

Point de milieu, pusillanime ou téméraire.

L'ÉLÈVE.

C'est comme l'Espagnol qui fut brave ce jour là; et cet Espagnol-là, c'est vous, c'est moi, c'est tout le monde.

LE MAÎTRE.

Un autre vous prendrait au mot; je vous demanderai seulement de m'expliquer ces accords.

L'ÉLÈVE.

D'après les harmonies notées? Pauvre petite tâche.

LE MAÎTRE.

Et sans ce secours?

L'ÉLÈVE.

Ce serait autre chose. L'accord ne m'indiquerait plus la modulation; je verrais autant de quintes et sixtes, autant de petites sixtes, autant de secondes, autant de septièmes que de dissonances; une grêle de septièmes et neuvièmes.

LE MAÎTRE

Écoutez-moi. Ce sont principalement les accords qui dérivent de la dissonance de la dominante qui marquent les changements de modulations; et pour trouver facilement les quintes et sixtes, les petites sixtes, les secondes, les neuvièmes et septièmes et autres, arrêtez-vous un peu sur ces accords en majeur d'*ut*, avec la dissonance *ré*, *fa*, *la*, *ut*, et la dissonance *sol*, *si*, *ré*, *fa*, et remarquez que l'accord de septième a pour basse la même note qui est la fondamentale de l'harmonie; et que la note fondamentale de la dissonance qui produit la quinte et sixte est d'une tierce mineure plus grave que la basse de ce même accord.

En examinant la petite sixte sur la sixième note *la*, voyez la note fondamentale *ré* d'une quarte plus aiguë que la basse *la*.

Et dans la seconde, la note fondamendale *ré* de la dissonance qui la produit est d'une seconde plus aiguë que la basse *ut*.

Dans la neuvième et septième sur la tierce *mi*, la note fon-

damentale *sol* de la dissonance qui produit cet accord devient d'une tierce plus aiguë que la basse *mi*.

Il ne faut pourtant pas confondre les quintes et sixtes produites par les grandes dissonances *ut*, *mi*, *sol*, *si* et *fa*, *la*, *ut*, *mi* avec celles qui naissent des autres dissonances ; dans les premières les quintes et sixtes ont la note fondamentale d'une tierce majeure plus grave, et dans celles-ci elles l'ont seulement plus grave d'une tierce mineure.

C'est la même distinction pour l'accord de seconde.

L'ÉLÈVE.

Et à débrouiller par l'exercice et la réflexion. En attendant, je vois qu'une petite sixte sur *mi* vient de la dissonance *la*, *ut*, *mi*, *sol* ; qu'une sixte et quinte sur *sol* vient de la dissonance *mi*, *sol*, *si*, *ré*, etc., etc.

LE MAÎTRE.

Et les grandes dissonances qui produisent les mêmes accords...

L'ÉLÈVE.

Je ne me soucie pas d'en entendre parler. Ce n'est pas que je ne parvinsse peut-être à démêler les deux quintes et sixtes sur chaque note ; car je sais qu'il y a deux espèces de dissonances qui produisent ces accords, mêmes de signes et de nom. Vous m'avez expliqué la différence qu'il y a entre ces quintes et sixtes, ces secondes, ces septièmes superflues et autres, et les produits de la seconde et de la dominante. Je m'en tiens là pour le moment, sauf à obtenir plus de lumière et de sûreté du petit travail secret de ma tête et de l'étude de mes grandes matinées.

LE MAÎTRE.

Qu'est-ce que ces grandes matinées?

L'ÉLÈVE.

Celles qui commencent deux heures avant le réveil général.

LE MAÎTRE.

Je voudrais pourtant bien...

L'ÉLÈVE.

M'écrire la gamme en mineur accompagnée par tous les accords, et ce sera bien fait... Écrivez et je continue de lire.

LE MAÎTRE.

Ce n'est plus le Velly?

L'ÉLÈVE.

Son heure est passée.

LE MAÎTRE.

Qui est-ce qui lui a succédé?

L'ÉLÈVE.

Rien qui vaille, un de ces livres odieux de morale qu'on appelle *Considérations sur les mœurs*... Qu'avez-vous? Vous vous dépitez.

LE MAÎTRE.

J'ai... Ce qui ne m'arrive jamais... J'ai sauté une mesure.

L'ÉLÈVE.

C'est ce mot de morale indiscrètement prononcé qui vous a porté malheur.

LE MAÎTRE

Je le croirais bien... J'espère qu'à force d'en lire...

L'ÉLÈVE.

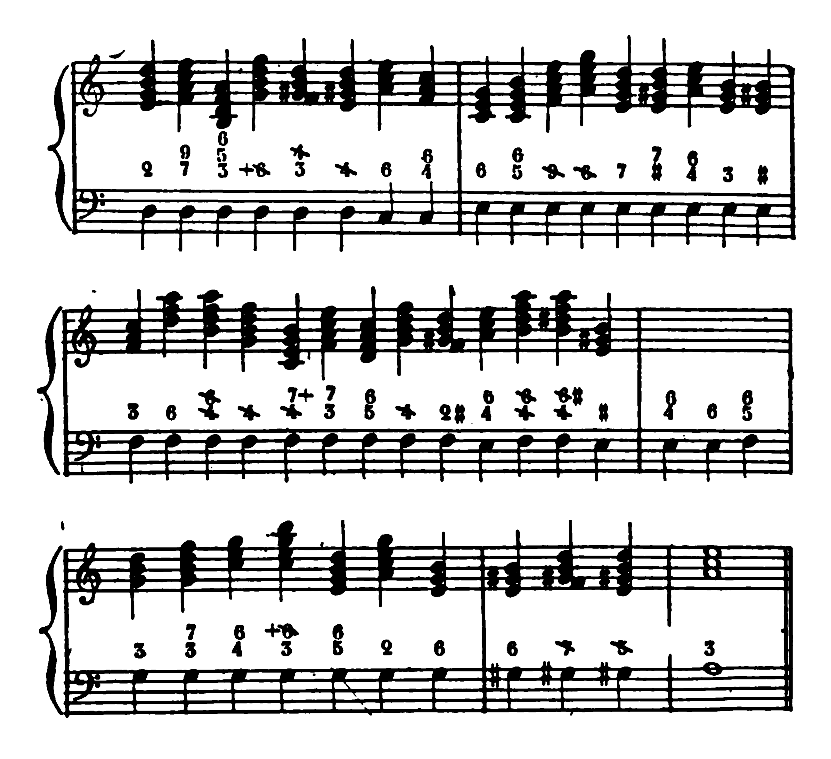
Je n'en aurai point... Est-ce là ce que vous voulez dire?

LE MAÎTRE.

Oh! non... Mais que vous en saurez beaucoup... Si je corrige, cela fera du barbouillage... Il vaut mieux recommencer.

Manière d'accompagner les huit notes de la gamme, en montant par les accords produits des six harmonies consonnantes et des neuf harmonies dissonantes.
En mineur de *la*.





L'ÉLÈVE.

Permettez-vous qu'on examine? vous avez eu raison de vous moquer de ma présomption. Je n'aurais jamais trouvé cet accompagnement en mineur, même avec l'exemple en majeur... voilà une forêt de chiffres à effrayer.

LE MAÎTRE.

Pour mettre fin à ces leçons et vous faciliter le prélude, il ne serait pas mal de vous écrire quelque chose à part sur ces accords. Qu'en pensez-vous?

L'ÉLÈVE.

Comme vous voudrez... Mais sérieusement, nous pouvons nous écrier : *Terre, Terre?*

LE MAÎTRE.

A votre avis, n'y a-t-il pas assez de temps que nous voyageons?

L'ÉLÈVE.

Point de supercherie, je vous prie. Rien n'est plus chagrinant

pour le voyageur que de se trouver éloigné du gîte lorsqu'il croyait y toucher.

LE MAÎTRE.

Pour cette fois-ci, c'est la vérité.

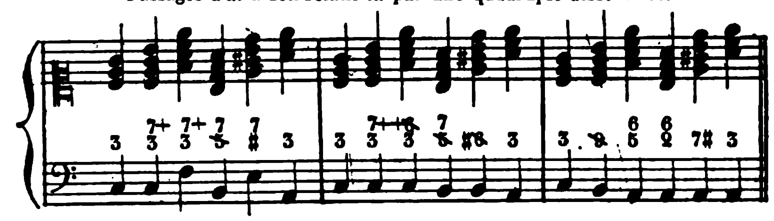
Usage de toutes les septièmes, en majeur d'*ut*.



Usage de toutes les septièmes, en mineur de *la*.



Passages d'*ut* à son relatif *la* par une quadruple dissonance.



Passages d'*ut* à son relatif *la* par sept dissonances.



L'ÉLÈVE.

Qu'est-ce que cette seconde basse?

LE MAÎTRE.

C'en est une de la multitude de celles qu'on peut faire. Le dessus étant donné, ou les harmonies placées sur la première portée, il n'y a aucune des notes dont elles sont composées qu'on ne puisse mettre à la basse; jugez du nombre de combinaisons différentes qui en résulteraient s'il n'était pas un peu limité par la loi de préparer et de sauver, comme l'art et l'oreille avec le goût le prescrivent.

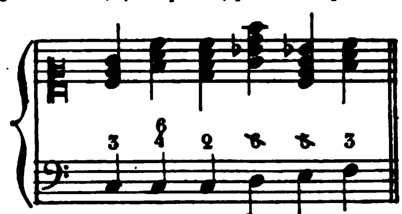
L'ÉLÈVE.

Ainsi le choix entre ces combinaisons n'est pas indifférent.

LE MAÎTRE

Aucunement. En général, vous préférerez celles qui font marcher la basse par des intervalles, qui ont du caractère, de la force, et qui forment un chant.

Passages d'*ut* en *fa*, sa quarte, par une triple dissonance.



Passages d'*ut* en *sol*, sa quinte, par une sextuple dissonance.



Passages du mineur de *la* en son relatif *ut* par une quintuple dissonance.



Mais vous me laisseriez aller à l'infini si je ne m'arrêtais pas de moi-même. Ce que je pourrais ajouter ne serait que des redites. Tout ce que j'avais à vous apprendre est renfermé dans les sept leçons qui forment ce petit traité que je n'ai écrit qu'à la sollicitation de monsieur votre père et pour votre seul usage. J'ai gardé la forme du dialogue parce que le maître et l'élève dialoguant sans cesse, c'est la plus vraie; parce qu'en permettant des écarts qui délassent, elle assujettit à la méthode la plus rigoureuse. J'ai conservé les caractères des interlocuteurs, et vous y reconnaîtrez partout vos propres discours et les miens. Nous avons été libres et gais en étudiant, j'ai tâché d'être libre et gai en écrivant. J'ai cherché à pallier autant que j'ai pu la sécheresse de la matière en imitant votre ton et en me rappelant vos idées.

Monsieur votre père a été à portée de juger de ma manière d'enseigner en assistant à quelques-unes de nos séances; il l'a approuvée; et son éloge, qu'il ne prodigue pas, parce qu'il est vrai, joint à la rapidité de vos progrès, m'a persuadé que j'enseignais bien.

Les principes et leurs applications vous sont si présents, que je doute que vous feuilletiez beaucoup mes cahiers. La nécessité d'être clair, de se rendre raison de tout, d'ordonner les choses selon leur enchaînement le plus naturel, m'aura plus servi et sera plus utile aux autres élèves que je formerai qu'à vous. La science harmonique était bien dans ma tête, mais elle y était vague, indigeste, confuse. Je savais assez bien pour moi, mais je ne savais pas assez bien pour les autres. Il a fallu débrouiller ce chaos; c'est une obligation que j'aurai à monsieur votre père et à vous.

L'ÉLÈVE.

A moi?

LE MAÎTRE.

Oui, mademoiselle, à vous. Pendant les trois ou quatre premiers mois, si vous vouliez être sincère, vous avoueriez que ce n'était pas sans peine que vous m'entendiez.

L'ÉLÈVE.

J'en conviens.

LE MAÎTRE.

Ce n'était pas votre faute, c'était la mienne. Oui, la mienne.

C'est qu'alors mon chaos se débrouillait. Cent fois vos questions embarrassantes m'ont fait rêver en vous quittant et trouver des choses auxquelles je n'aurais peut-être jamais pensé. Plus souvent encore vous m'avez fait apercevoir que j'en disais qui ne devaient pas être encore dites, et que je n'en disais pas d'autres que l'ordre véritable demandait que vous sussiez. Je me perfectionnais à vos dépens. Les difficultés, presque toujours bien fondées, que vous aviez à saisir un principe me prouvaient qu'il pouvait être mieux présenté, et que l'obscurité naissait de moi, non de la chose, moins encore de votre manque d'intelligence; en un mot j'ai beaucoup appris en vous montrant, et vous aurez épargné et du temps et de la peine à ceux que je montrerai après vous.

L'ÉLÈVE.

D'où il s'ensuit que c'est à vous de me remercier.

LE MAÎTRE.

Et c'est ce que j'ai fait. Je n'ai pas la vanité de croire que personne n'eût pu vous rendre le service que je vous ai rendu; mais je serais ingrat si je me dissimulais l'obligation que je vous ai, et que peut-être je n'aurais eue à aucun autre élève.

L'ÉLÈVE.

Je ne demanderais pas mieux que d'être de votre avis, mais je ne saurais. Quand je supposerais avec vous que vous n'eussiez pas aisément rencontré dans un autre les dispositions, l'intelligence, l'application dont il vous plaisait de me louer quelquefois pour m'encourager, plus un élève aurait eu l'esprit borné, la conception difficile, plus vous eussiez fait d'efforts contre ces obstacles naturels; plus vous vous seriez rendu simple, clair, net et précis, et plus votre chaos se serait bien débrouillé. Plus idiote, je vous aurais mieux servi, et j'en aurais plus de droit à votre reconnaissance. Ainsi prenez-y garde, vous m'allez dire, le plus honnêtement qu'il est possible, que je suis suffisamment bête.

LE MAÎTRE.

Vous faites de votre mieux pour vous surfaire le prix de mes soins; mais vous ne m'empêcherez pas d'être juste, quelque conclusion que vous en puissiez tirer à votre désavantage personnel. Une élève ordinaire qui n'est ni une imbécile, ni vous, telle en un mot que le hasard devait me l'offrir, se serait laissé

conduire, aurait ou n'aurait rien compris, n'aurait fait aucune question, aurait appris ce qu'elle aurait pu et m'aurait laissé ce que j'étais. Cela ne m'a pas été possible avec vous. J'aurais dit avec elle, comme les maîtres disent, je vais donner leçon; et il s'est trouvé qu'en venant ici, je venais prendre leçon, bien que je ne me le fusse pas dit.

L'ÉLÈVE.

Voilà qui est fort bien; mais je ne puis ni ignorer ce que vous avez fait pour moi, ni savoir ce que j'ai fait pour vous; et je suis sûre que toutes vos belles raisons ne seront pas plus du goût de mon papa que du mien. Tenez le voilà qui arrive.

LE PHILOSOPHE.

Je crois que vous disputez.

LE MAÎTRE.

Voilà, monsieur, le Traité d'harmonie que vous m'avez demandé, que je n'aurais peut-être jamais fait sans vous, et qu'assurément je n'aurais pas aussi bien fait sans mademoiselle. Il est bon ou mauvais. S'il est mauvais, votre enfant a raison; je ne puis vous être obligé d'avoir fait un mauvais ouvrage. Mais s'il est bon, comme je le dois croire, et moi qui l'ai écrit et ceux à qui il sera de quelque utilité vous en doivent de la reconnaissance.

LE PHILOSOPHE.

Et ma fille n'est pas de cet avis-là? Elle a tort... Elle est jeune, elle connaîtra mieux un jour le prix d'un bon conseil... D'ailleurs, qui peut douter que l'homme bienfaisant ne soit obligé à l'indigent de l'occasion d'exercer sa bienfaisance? Voilà le service que ma fille vous a rendu; vous pouvez le lui avouer, elle peut se l'avouer à elle-même, sans risquer d'être ingrate. Mais où en est-elle? il y a longtemps que je n'ai assisté à vos leçons. Vous me vouliez, quand je ne pouvais pas; et quand je pouvais, vous ne me vouliez pas... Faut-il que je reste? Faut-il que je m'en aille?

L'ÉLÈVE.

Vous pouvez rester.

LE PHILOSOPHE.

Tu le permets?

L'ÉLÈVE.

Je le permets.

LE PHILOSOPHE.

Où en sommes-nous? Sommes-nous un peu satisfaite de nous-même?

L'ÉLÈVE.

Dans les choses de mœurs, point de suffrages que je préfère au mien. C'est celui de mon cœur qu'il me faut d'abord. En affaires de sciences, et même de goût, sans votre éloge, j'aurais peu de confiance en celui que je m'accorderais. Monsieur Bemetz...

LE MAÎTRE.

Je ne vous entends pas. Parlez net. De quoi s'agit-il?

L'ÉLÈVE.

Mon papa, auriez-vous une bonne demi-heure à nous accorder?

LE PHILOSOPHE.

Une heure, deux, trois, s'il le faut.

L'ÉLÈVE.

Mon papa, tout est fini. Tout. Monsieur prétend qu'il n'a plus rien à m'apprendre, mais rien; et il ne serait pas fâché, ni moi non plus, que vous jugeassiez par vous-même du chemin que nous avons fait.

LE PHILOSOPHE.

En une demi-heure?

LE MAÎTRE.

Oui, monsieur; nous irons vite; nous ne toucherons que les sommités.

L'ÉLÈVE.

Monsieur m'interrogerait; je répondrais, j'exécuterais, et je serais sûre d'être embrassée tant qu'il me plairait.

LE PHILOSOPHE.

Je ne demande pas mieux. Monsieur, est-ce votre avis?

L'ÉLÈVE.

Si c'est son avis? Voyez comme il est fier de moi! Comme il est radieux!

LE PHILOSOPHE.

Me voilà prêt et vous pouvez commencer.

LE MAÎTRE.

C'est vous, monsieur, s'il vous plaît, qui ferez la première question.

LE PHILOSOPHE.

Vous n'y pensez pas? Je demanderais au commencement ce qu'il ne faudrait demander qu'à la fin.

LE MAÎTRE.

Qu'importe? si vous faites la dernière question, nous partirons de là pour remonter à la première. Si vous rencontrez la première, nous n'aurons qu'à la suivre pour arriver à la dernière.

LE PHILOSOPHE.

Que veux-tu?

L'ÉLÈVE.

Je sonne pour qu'on vous apporte votre robe de chambre, et qu'on dise qu'il n'y a personne.

PREMIÈRE SUITE

DU DOUZIÈME DIALOGUE

ET

DE LA SEPTIÈME LEÇON D'HARMONIE.

RÉCAPITULATION

DES LEÇONS PRÉCÉDENTES.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE, LE PHILOSOPHE.

LE PHILOSOPHE.

Qu'est-ce qu'une quinte superflue?

L'ÉLÈVE.

C'est un intervalle de quatre tons.

LE PHILOSOPHE.

Ut, la bémol est donc une quinte superflue?

L'ÉLÈVE.

Mon papa, vous êtes captieux. *Ut, la* bémol est une sixte mineure qui a la même étendue que la quinte superflue. C'est la même touche de l'instrument qui fait la quinte superflue et la sixte mineure. Si elle retient le nom de sixte, elle est sixte mineure. Si elle prend ou garde celui de quinte, elle est quinte superflue. Dans l'octave d'*ut, ut sol* dièse est la quinte superflue, et *ut, la* bémol la sixte mineure.

LE PHILOSOPHE.

Quelle est la quinte superflue en *la* bémol?

L'ÉLÈVE.

La bémol, *mi.*

LE MAÎTRE.

N'y a-t-il pas aussi un accord qui se nomme quinte superflue?

L'ÉLÈVE.

L'accord de ce nom dérive de la dissonance de la dominante et accompagne la tierce mineure de la gamme. Dans l'octave d'*ut*, par exemple, l'harmonie dissonante de la dominante, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, fait une quinte superflue avec la basse *mi* bémol, tierce mineure de la gamme.

LE MAÎTRE.

Quelle est la note de l'harmonie qui fait précisément quinte superflue avec la note de basse *mi* bémol?

L'ÉLÈVE.

Le *si*; les autres *sol*, *ré*, *fa*, qui font avec la même basse tierce majeure, septième superflue et neuvième, sont accompagnement de l'accord.

LE MAÎTRE.

Et par conséquent moins essentielles à l'accord qu'on n'altérera pas par l'omission d'un et même de deux sons.

LE PHILOSOPHE.

Comment chiffre-t-on cet accord?

L'ÉLÈVE.

Par un cinq suivi d'une croix, comme vous voyez 5 +.

LE MAÎTRE.

Dites-moi l'accord de quinte superflue en *sol*.

L'ÉLÈVE.

En *sol*, l'harmonie dissonante de la dominante, *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*, fait une quinte superflue avec la basse *si* bémol tierce mineure de la gamme. Le *fa* dièse de l'harmonie fait aussi quinte superflue avec la même basse *si* bémol, et cet accord se chiffre par un cinq suivi d'un dièse, en cette manière 5 #.

Et pour vous épargner une question, je chiffre en *sol* la quinte superflue par le cinq suivi d'un dièse, et en *ut* par le cinq suivi d'une croix; par la raison qu'en *sol*, la note qui fait quinte superflue avec la basse *si* bémol est une note dièse, *fa* dièse, et qu'en *ut*, la note qui fait quinte superflue avec la basse *mi* bémol est une note naturelle *si*. On indique, quand je dis *on*, c'est *vous*, par un dièse ou par une croix après le chiffre; par un dièse si la note qui fait avec la basse l'intervalle superflu est dièse; par une croix, si cette note est naturelle.

LE MAÎTRE.

Vous entendez très-bien ce que vous dites, et vous pouvez faire des quintes superflues tant qu'il vous plaira; vous tirerez-vous aussi lestement des modulations que des intervalles? Combien y a-t-il de modulations diatoniques, et dans chacune, combien de dièses et de bémols?

L'ÉLÈVE.

Terrible question! Il y a deux sortes de mode, le majeur et le mineur. Je me tais du mixte que vous avez réformé.

La gamme diatonique renferme sept sons et sept notes différentes; ou huit, en répétant la première après la septième.

Chaque note peut être prise pour naturelle, pour dièse et pour bémol, ce qui donne vingt et une toniques.

LE MAÎTRE.

Savoir :

L'ÉLÈVE.

Ut naturel	*Ut* dièse	*Ut* bémol.
Ré naturel	*Ré* dièse	*Ré* bémol.
Mi naturel	*Mi* dièse	*Mi* bémol.
Fa naturel	*Fa* dièse	*Fa* bémol.
Sol naturel	*Sol* dièse	*Sol* bémol.
La naturel	*La* dièse	*La* bémol.
Si naturel	*Si* dièse	*Si* bémol.

Dans chacune de ces octaves, il y a deux modulations, la majeure et la mineure, ce qui fait, si je calcule bien, quarante-deux modulations, vingt et une majeures, et vingt et une mineures.

En majeur d'*ut*, toutes les notes sont naturelles; en mineur d'*ut*, il y a trois bémols.

En majeur d'*ut* dièse, il y a sept dièses; en mineur d'*ut* dièse, il y a quatre dièses.

En majeur d'*ut* bémol, il y a sept bémols; en mineur d'*ut* bémol, il y a dix bémols, et par conséquent le *si*, le *mi* et le *la* sont doubles bémols.

En majeur de *ré*, deux dièses; en mineur de *ré*, un bémol.

En majeur de *ré* dièse, neuf dièses; en mineur de *ré* dièse, six dièses.

En majeur de *ré* bémol, cinq bémols; en mineur de *ré* bémol, huit bémols.

En majeur de *mi*, quatre dièses ; en mineur de *mi*, un dièse.

En majeur de *mi* dièse, onze dièses ; en mineur de *mi* dièse, huit dièses.

En majeur de *mi* bémol, trois bémols ; en mineur de *mi* bémol, six bémols.

En majeur de *fa*, un bémol ; en mineur de *fa*, quatre bémols.

En majeur de *fa* dièse, six dièses ; en mineur de *fa* dièse, trois dièses.

En majeur de *fa* bémol, huit bémols ; en mineur de *fa* bémol, onze bémols.

En majeur de *sol*, un dièse ; en mineur de *sol*, deux bémols.

En majeur de *sol* dièse, huit dièses ; en mineur de *sol* dièse, cinq dièses.

En majeur de *sol* bémol, six bémols ; en mineur de *sol* bémol, neuf bémols.

En majeur de *la*, trois dièses ; en mineur de *la*, tout naturel.

En majeur de *la* dièse, dix dièses ; en mineur de *la* dièse, sept dièses.

En majeur de *la* bémol, quatre bémols ; en mineur de *la* bémol, sept bémols.

En majeur de *si*, cinq dièses ; en mineur de *si*, deux dièses.

En majeur de *si* dièse, douze dièses ; en mineur de *si* dièse, neuf dièses.

En majeur de *si* bémol, deux bémols ; en mineur de *si* bémol, cinq bémols.

C'est cela, je crois, messieurs ?

LE MAÎTRE.

Sans la moindre erreur.

L'ÉLÈVE.

Je n'ai pourtant pas tout dit ; ces quarante-deux modulations se réduisent à vingt-quatre.

L'octave d'*ut* dièse est la même que celle de *ré* bémol.

L'octave de *ré* dièse est la même que celle de *mi* bémol.

L'octave de *fa* dièse est la même que celle de *sol* bémol.

L'octave de *sol* dièse est la même que celle de *la* bémol.

L'octave de *la* dièse est la même que celle de *si* bémol.

L'octave de *mi* est la même que celle de *fa* bémol.

L'octave de *fa* est la même que celle de *mi* dièse.

L'octave de *si* est la même que celle d'*ut* bémol.

L'octave d'*ut* est la même que celle de *si* dièse.

Il ne reste donc vraiment que douze octaves, et par conséquent vingt-quatre modulations; mais cela m'est égal, et j'aime autant jouer en majeur de *la* dièse avec dix dièses, qu'en majeur de *si* bémol avec deux bémols. La consonnance de la tonique sera *la* dièse, *ut* double dièse, *mi* dièse, au lieu de *si* bémol, *ré*, *fa*; et la dissonance de la dominante *mi* dièse, *sol* double dièse, *si* dièse, *ré* dièse, ne me coûtera pas plus à faire que la même harmonie *fa*, *la*, *ut*, *mi* bémol.

LE PHILOSOPHE.

Comment avez-vous fait entrer dans cette petite tête-là tous ces dièses et ces bémols?

LE MAÎTRE.

Ce n'est pas à moi à répondre.

L'ÉLÈVE.

Par les rapports nécessaires qui existent entre les modulations, et par l'habitude.

LE PHILOSOPHE.

Je serais bien aise de connaître ces rapports.

L'ÉLÈVE.

Il faut vous faire bien aise. Je sais :

1° Qu'en mineur, il y a toujours trois bémols de plus qu'en majeur; en majeur, trois dièses de plus qu'en mineur;

2° Que l'ordre des dièses va par quinte, *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*, etc.;

3° Que l'ordre des bémols va par quarte, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *fa*, etc.;

4° Qu'en sortant d'une modulation pour entrer dans la modulation de la quinte, j'ai un dièse de plus;

5° Qu'en sortant d'une modulation pour entrer dans la modulation de la quarte, j'ai un bémol de plus.

Qu'en général, si je suis dans une modulation de quatre dièses, et que je passe à la modulation de sa quinte, j'aurai cinq dièses;

Que si je suis dans une modulation de six bémols, et que je passe à la modulation de sa quarte, j'aurai sept bémols;

Qu'en majeur, dans l'ordre des dièses, le dernier est sur la note sensible.

Qu'en mineur, il est sur la seconde;

Qu'en majeur, dans l'ordre des bémols, le dernier est sur la quarte;

Qu'en mineur, il est sur la sixte.

D'où je conclus qu'une modulation majeure étant connue, la modulation mineure se trouve tout de suite avec la modulation relative; car à l'imitation d'*ut* et de *la*, les modulations relatives sont distantes d'une tierce mineure, et la modulation majeure est à droite, la mineure à gauche.

Je sais, par exemple, qu'en majeur de *fa*, il y a un bémol, parce que ce *fa* est la première quarte qui s'offre en montant d'*ut*; je dis donc en mineur de *fa*, quatre bémols; donc la modulation relative de quatre bémols est *la* bémol, modulation majeure; donc la mineure relative d'un bémol est la mineure de *ré*; donc en mineur de *la* bémol il y a sept bémols; donc en majeur de *ré*, il y a un bémol et trois dièses ou deux dièses.

Je sais de plus que le nombre des dièses et des bémols de deux modulations majeures ou mineures, qui ne diffèrent que de noms, est toujours douze.

Je viens de vous dire qu'en majeur de *la* bémol, il y a quatre bémols; donc par la loi de succession de quarte en quarte, il y aura cinq bémols en majeur de *ré* bémol; donc, si je prends ce *ré* bémol pour *ut* dièse, il y aura sept dièses.

Je viens de vous dire qu'en mineur de *la* bémol, il y a sept bémols; donc en mineur de *sol* dièse il y aura cinq dièses.

D'où je vois tout de suite qu'en majeur de *si*, il y a aussi cinq dièses; car le majeur de *si* est le relatif du mineur de *sol* dièse; et qu'en mineur de *si*, il y a deux dièses comme en majeur de *ré*, son relatif.

Et c'est ainsi qu'une modulation déterminée conduit très-promptement et très-sûrement à plusieurs autres.

Le nombre sept est aussi une jolie propriété en musique; en majeur de *si*, il y a cinq dièses; en majeur de *si* bémol, il y en a deux.

La somme des bémols et des dièses de deux modulations majeures ou mineures d'une même dénomination éloignée l'une de l'autre d'un demi-ton est toujours sept; ce qui m'aurait indiqué tout de suite cinq bémols en majeur de *ré* bémol, car j'avais trouvé deux dièses en majeur de *ré*.

LE MAÎTRE.

Un autre moyen commode pour la recherche des dièses et des bémols, moyen qui vient de se présenter à mon esprit en vous écoutant, c'est de parcourir l'octave par ton.

L'ÉLÈVE.

D'où il arrivera?

LE MAÎTRE.

De trouver toujours deux dièses de plus, allant de majeur en majeur, ou de mineur en mineur.

L'ÉLÈVE.

A vérifier sur le clavier. En *ut*, tout est naturel; en *ré*, deux dièses; en *mi*, quatre dièses; en *fa* dièse, six dièses; en *sol* dièse, huit dièses; en *la* dièse, dix dièses; en *si* dièse, douze dièses.

Fort bien.

LE MAÎTRE.

Partez de *sol*, montez d'un ton, ce sera la même chose.

L'ÉLÈVE.

Cela est évident. *Sol*, un dièse; *la*, trois; *si*, cinq; *ut* dièse, sept; *ré* dièse, neuf; *mi* dièse, onze.

LE MAÎTRE.

A présent, descendez l'octave par ton, en partant d'*ut*, et remarquez les bémols.

L'ÉLÈVE.

En *ut*, rien; en *si* bémol, deux bémols; en *la* bémol, quatre bémols; en *sol* bémol, six; en *fa* bémol, huit; en *mi* double bémol, dix; en *ré* double bémol, douze.

LE MAÎTRE.

Descendez en commençant par *fa*.

L'ÉLÈVE.

Même résultat, 1, 3, 5, 7, 9, 11 bémols. Cette nouvelle vue ne m'aurait pas été inutile si vous l'eussiez eue plutôt.

LE MAÎTRE.

Partez du mineur de *la*, et vous aurez des modulations mineures, suivant la même progression.

LE PHILOSOPHE.

Une autre voie très-courte, ce me semble, de trouver les dièses ou les bémols des modulations dont la tonique est dièse

ou bémol, c'est d'ajouter sept aux dièses ou bémols de la même modulation naturelle; en majeur de *ré*, deux dièses; en majeur de *ré*#, deux et sept ou neuf; en mineur de *sol*, deux bémols; en mineur de *sol* bémol, neuf bémols... Je ne sais même, monsieur, si en combinant votre règle dernière et la mienne, et descendant et montant l'octave par semi-tons, il n'en résulterait pas la solution générale du nombre des dièses et des bémols, en toute modulation.

LE MAÎTRE.

Elle est toute trouvée; vous venez de la dire; sept dièses de plus en montant d'un demi-ton; sept bémols en descendant.

LE PHILOSOPHE.

Tu ne nous écoutes pas.

L'ÉLÈVE.

Je vous écoute; j'ajoute, à cause du nombre douze, cinq bémols de plus en montant par semi-ton; cinq dièses de plus en descendant; et je fais des roulades.

LE PHILOSOPHE.

Et les harmonies?

L'ÉLÈVE.

Il y a dans chaque modulation six harmonies consonnantes.

LE PHILOSOPHE.

Pourquoi pas sept, puisqu'il y a sept notes?

L'ÉLÈVE.

C'est qu'en majeur, la sensible, et en mineur la seconde manquent de consonnance.

LE PHILOSOPHE.

Allons; à l'emploi de ces six consonnances.

L'ÉLÈVE.

J'ordonne les consonnances de la tonique, de la quarte, de la quinte et de la sixte, de manière à en faire une belle phrase harmonique que je vais vous jouer dans les vingt-quatre modulations; je ne frappe pas seulement ensemble toutes les notes des consonnances. Les batteries dont je varie ma phrase vous nnoncent des doigts. Je tire de chaque harmonie consonnante trois accords, l'accord parfait, l'accord de sixte, l'accord de quarte et sixte; et lorsqu'il en sera temps, je me servirai de ces

consonnances pour sauver les harmonies dissonantes; ou, si vous aimez mieux la manière de dire de monsieur, je me servirai des harmonies dissonantes pour préparer ou appeler ces harmonies consonnantes ou repos.

LE PHILOSOPHE.

Et combien pratiquez-vous d'harmonies dissonantes dans chaque modulation?

L'ÉLÈVE.

Sept, en majeur; en mineur, outre la dissonance de chaque note de la gamme, j'ai de plus l'harmonie superflue et l'harmonie d'emprunt.

LE PHILOSOPHE.

Faites-moi entendre l'harmonie d'emprunt, en *mi* bémol.

L'ÉLÈVE.

Rien de plus aisé. Les quatre notes qui la composent sont *ut* bémol, *ré*, *fa*, *la* bémol. La voilà frappée avec les deux mains; et la voilà sauvée par *mi* bémol, *sol* bémol, *si* bémol; car cette harmonie conduit au repos de la tonique, surtout en mineur; quoique j'aie mémoire de passages d'auteurs où elle est sauvée par l'harmonie consonnante de la tonique en majeur.

LE MAÎTRE.

Je vous demanderais volontiers l'harmonie d'emprunt dans la même octave, prise pour *ré* dièse.

L'ÉLÈVE.

Alors les mêmes touches se nommeront *si*, *ut* double dièse, *mi* dièse, *sol* dièse, et l'harmonie consonnante invitée par cette dissonance s'appellera *ré* dièse, *fa* dièse, *la* dièse.

LE MAÎTRE.

Quel parti tirez-vous de toutes ces dissonances?

L'ÉLÈVE.

Sans fin. 1° Des dissonances de la seconde et de la dominante, entrelacées avec art parmi les consonnances de la tonique, de la quarte, de la quinte, de la sixte, je forme une phrase harmonique que je pratique dans toutes les modulations;

2° Je distribue les sept harmonies dissonantes entre les six consonnantes, et j'en obtiens une autre phrase harmonique;

3° Avec l'harmonie dissonante de la dominante et l'harmonie d'emprunt, j'appelle le repos ou la consonnance de la tonique.

Avec la dissonance de la seconde et l'harmonie superflue, je vais au repos de la dominante.

Avec la dissonance de la sixte, je vais à la consonnance de la seconde.

Avec la dissonance de la septième, je hâte la consonnance de la tierce;

4° De l'harmonie dissonante de la dominante, je tire sept accords : la septième, la fausse quinte, la petite sixte majeure, le triton, la septième superflue, la neuvième et septième, et la quinte superflue;

5° L'harmonie d'emprunt me fournit six accords : la seconde superflue, la septième diminuée, la fausse quinte jointe à la sixte majeure, la tierce mineure jointe au triton, la sixte mineure jointe à la septième superflue, et la quarte jointe à la quinte superflue.

LE MAÎTRE, bas.

Courage, mademoiselle; monsieur votre père ne se contient pas de joie, ni moi non plus.

L'ÉLÈVE.

6° L'harmonie dissonante de la seconde me fournit quatre accords : la septième, la sixte et quinte, la petite sixte et la seconde;

7° De l'harmonie superflue, je tire l'accord de petite sixte superflue;

8° Entre ces accords principaux, j'ai le choix de l'accord parfait : de la sixte, de la petite sixte majeure, du triton, de la fausse quinte, de la quinte et sixte, de la petite sixte; j'en accompagne les huit notes de la gamme en montant et en descendant; et c'est ce dont je vais vous régaler dans toutes les modulations. Écoutez bien.

LE PHILOSOPHE.

Ah! monsieur, quel travail pour elle et pour vous!

L'ÉLÈVE.

Écoutez-moi. Je varie les batteries. J'omets les unissons aux accords dissonants. Je vais adagio dans les modulations tristes. Si la gauche travaille, la droite ne reste pas oisive. Je remplis la basse avec les notes des harmonies... Vous ne vous extasiez pas?... Il n'y a pas de plaisir à bien faire devant des gens froids comme vous.

LE PHILOSOPHE.

Ah! mon enfant!...

LE MAÎTRE.

Est-ce que vous ne faites le bien que pour en être louée?

L'ÉLÈVE.

Cette récompense ne nuit à rien. L'éloge de ceux qu'on aime et qu'on estime est doux. Si vous n'êtes pas satisfaits, j'ai perdu mon temps et ma peine; si vous l'êtes, comment le saurai-je, si vous ne m'en témoignez rien?... Louez-moi donc... Papa, embrassez-moi...

LE PHILOSOPHE.

Je suis plus content que je ne saurais te le dire. Viens, mon enfant, que je t'embrasse.

LE MAÎTRE.

On n'a pas toutes les modulations aussi présentes, sans s'être prodigieusement exercée. Est-ce là tout ce que vous sachiez faire de ces accords?

L'ÉLÈVE.

Parce que je me suis arrêtée un moment pour reprendre haleine, vous avez pensé que j'étais au bout de mon savoir. Attendez, attendez :

9° Je me rappelle tous les accords consonnants et dissonants. J'y ajoute les deux accords de suspension de l'accord parfait : savoir la quarte et la neuvième; et je monte la gamme de la main gauche, m'arrêtant sur chaque note que j'accompagne de la main droite, de tous les accords qu'elle peut porter, répétant quelquefois un accord consonnant, appelé par les dissonances.

Je veux parcourir ainsi l'octave tant en majeur qu'en mineur, et cela dans la modulation d'*ut* dièse. J'arpégerai les accords. Mon papa, point de distraction, s'il vous plaît. Arrêtez votre tête qui est sujette à s'envoler je ne sais où. Vous nous avez promis d'être ici, soyez-y. Tâchez de vous occuper de cette marche qui est très-belle, qui vous fera éprouver une sensation forte et à laquelle il ne tiendra qu'à vous de faire dire des choses sublimes... La voilà. Eh bien, qu'en pensez-vous?

LE PHILOSOPHE.

Oui, cela est vraiment beau; et il faut que cela le soit, pour

avoir captivé mon oreille, dans l'état singulier où mon âme se trouve.

L'ÉLÈVE.

Ces contributions ne sont pas toutes celles que j'exige de nos harmonies :

10° J'impose en majeur à quatre accords, chacune des harmonies dissonantes de la tierce, de la sixte et de la sensible; savoir, à une septième, à une quinte et sixte, à une petite sixte et à une seconde, que je prétends m'être fournies par elles, sans aucun délai.

J'en use de même en mineur, avec les dissonances de la tonique et de la quarte.

Pour suivre mon rôle de souveraine qui impose ses sujets, je lève sur la dissonance de la septième, en mineur, autant d'accords que sur l'harmonie dissonante de la dominante.

Si je ne tire de la dissonance de la tonique et de celle de la quarte en majeur, et des dissonances de la tierce et de la sixte en mineur, qu'un seul accord de septième, ce n'est pas que j'ignore la richesse de ce fonds, et tout ce que je pourrais y puiser au besoin; mais ce sont ressources extraordinaires, dont je n'use que dans la succession des accords de septième, et lorsqu'il me plaît quelquefois, en majeur, d'appeler la consonnance de la tierce par une triple dissonance, ou d'amener par la même voie la consonnance de la dominante en mineur.

J'espère que vous me dispenserez l'un et l'autre des exemples de ces harmonies bizarres; vous, mon papa, parce qu'elles sont bizarres; vous, monsieur, parce que vous devez en avoir assez de ce que nous en avons pratiqué dans notre dernière leçon; et moi, parce que j'ai besoin de ce qui me reste de tête pour des choses plus importantes.

LE MAÎTRE.

Point de dédain déplacé, mademoiselle; vous sautez légèrement par-dessus une source détournée, à laquelle le temps, l'exercice, plus d'usage de l'harmonie vous ramèneront. Souvenez-vous du proverbe qui défend de dire : *Fontaine, je ne boirai point de ton eau.*

L'ÉLÈVE.

En attendant que la soif m'en vienne, je passe à d'autres

choses; j'économise les accords, et je parcours toutes les modulations, tant en majeur qu'en mineur, avec l'accord parfait

1° En allant par quinte et introduisant successivement un nouveau dièse dans la modulation;

2° En allant par quarte et introduisant successivement un nouveau bémol dans la modulation;

3° En allant encore par quarte, mais passant à chaque fois par le relatif mineur.

Que vous semble de cet enchaînement d'accords parfaits?

LE MAÎTRE.

Ne pourriez-vous pas vous mettre un peu plus en dépense, vous servir de l'accord parfait, de la sixte, du triton et de la fausse quinte, et traverser avec ce cortége les vingt-quatre modulations, en commençant par les majeures?

L'ÉLÈVE.

A votre aise, monsieur, ne vous gênez pas... Voilà ce que vous avez demandé... Eh bien, papa, cela va, je crois... Vous souriez... Et vous, monsieur, point d'humeur; si j'escamote ici la fausse quinte, là le triton, je vous en dédommage par la septième diminuée et la tierce mineure jointe au triton.

LE PHILOSOPHE.

Halte-là... Où en es-tu?

L'ÉLÈVE.

Où j'en suis? En mineur de *si* bémol. J'ai affaire à cinq bémols, et je pratique la septième diminuée que voilà sauvée... Je sais mon chemin... Cette modulation vous plaît-elle? Vous sentez-vous quelque pente à la tendresse, j'y resterai; je vous y égarerai par un labyrinthe d'accords; j'ai, comme vous savez, neuf dissonances et six consonnances à mon service.

LE MAÎTRE.

Doucement, doucement; que faites-vous là?

L'ÉLÈVE.

Je fais succéder à la petite sixte superflue la petite sixte majeure, sur une basse d'un semi-ton plus aigu, et je sauve l'une et l'autre par la même consonnance, *fa, la, ut*.

LE MAÎTRE.

Où avez-vous pris cette marche-là?

L'ÉLÈVE.

Je pourrais vous dire dans mon oreille et sur mon clavier; mais je ne me ferai jamais honneur du bien d'autrui. Je l'ai retenue d'un bel adagio de Walther, en mineur de *mi* bémol; il y a un passage où il appelle la consonnance *ré* bémol, *fa*, *la* bémol par l'harmonie superflue *la* bémol, *ut*, *mi* double bémol, *sol* bémol, en *sol* bémol, et par la dissonance de la dominante *la* bémol, *ut*, *mi* bémol, *sol* bémol, en *ré* bémol.

LE MAÎTRE.

Voyons cette pièce?

L'ÉLÈVE.

La voilà. Ce passage est dans la seconde partie. L'auteur même y revient, pour préparer la consonnance *mi* bémol, *sol*, *si* bémol.

LE PHILOSOPHE.

Mais je crois qu'il y a neuf bémols à la clef.

L'ÉLÈVE.

Tout autant. Petite ostentation de science.

LE MAÎTRE.

Piano, piano, mademoiselle. L'adagio est correctement écrit; le chant en est noble. Le compositeur s'est embarqué dans plusieurs modulations très-compliquées. Il y va jusqu'en mineur d'*ut* bémol, avec dix bémols. Tenez, regardez cet endroit. Comptez que plus d'un maître aurait écrit la septième par *la*, au lieu de l'écrire par *si* double bémol; et la sixte par *sol*, au lieu de l'écrire par *la* double bémol.

L'ÉLÈVE.

Vous croyez cela!

LE MAÎTRE.

Combien je vous en citerais d'exemples, si je ne craignais d'offenser.

L'ÉLÈVE.

Il ne faut offenser ni ennuyer, si l'on peut; c'est pourquoi je laisse le mineur de *si* bémol pour...

LE MAÎTRE.

Monter l'octave chromatiquement, accompagnant chaque son de l'accord parfait, de la sixte et de la fausse quinte.

L'ÉLÈVE.

En quelle octave?... Allons, en l'octave d'*ut* dièse, en faveur de papa à qui le difficile ne déplaît pas toujours.

LE PHILOSOPHE.

Toutes les fois que la chose ne peut avoir que ce mérite.

L'ÉLÈVE.

Voici une autre manière de parcourir en montant l'octave chromatique, en n'employant que l'accord parfait, la quinte et sixte, la fausse quinte. Je la descends de plusieurs manières.

LE PHILOSOPHE.

Et comment t'y prends-tu pour changer de modulations?

L'ÉLÈVE.

Je quitte celle où je suis, en pratiquant ou un accord consonnant ou un accord dissonant qui me conduise à une modulation d'un dièse de plus ou d'un dièse de moins. S'il me convient d'entrer dans une modulation qui ait un bémol de plus ou de moins, il me suffit d'un accord consonnant pratiqué dans cette modulation. Préféré-je un chemin plus escarpé? je m'achemine par une, deux, trois et même sept dissonances. Arrivée, je me repose, peu, car je n'aime pas entendre chanter longtemps sur la même gamme. Je vais d'une modulation à sa relative. Je laisse le majeur pour prendre le mineur. Les accords consonnants sont l'asile où l'on se réfugie par les dissonants.

LE MAÎTRE.

Ne vous reste-t-il plus rien?

L'ÉLÈVE.

Piano, à votre tour. Si je dis tout aujourd'hui, demain il faudra se taire ou se répéter.

LE PHILOSOPHE.

Deux terribles inconvénients!

L'ÉLÈVE.

Oui-da; et pour éviter l'un, sans cesse on s'expose à tomber dans l'autre. A tout hasard, je vais vous entretenir de l'harmonie d'emprunt que je m'étais réservée pour une autre fois.

A presque tous les accords tant consonnants que dissonants, je fais subitement succéder une harmonie d'emprunt qui contienne la basse de mon dernier accord. Je regarde cette harmonie d'emprunt ou comme accord de seconde superflue, ou

comme septième diminuée, ou comme fausse quinte jointe à la sixte majeure, ou comme tierce mineure jointe au triton, comme il me plaît, comme il plaît à monsieur qui me commande selon son idée, comme il plaît au chant ou à l'expression, et me voilà tout à coup jetée dans un pays lointain, dans la région des dièses ou des bémols.

LE PHILOSOPHE.

Quelque exemple... Qu'est-ce qui se passe entre vous?... Vous vous faites des signes?

L'ÉLÈVE.

C'est que monsieur se meurt de vous dire...

LE PHILOSOPHE.

Quoi?

L'ÉLÈVE.

Que souvent je me moque de toutes ces règles, de cette marche compassée; que je me mets à faire des gambades, tout au travers des modulations, et qu'on me trouve en un instant où l'on ne m'attendait guère.

LE PHILOSOPHE.

Ce n'est pas cela. Ne mens jamais, parce qu'il ne faut jamais mentir; et puis tu mens mal, et je t'en félicite.

LE MAÎTRE.

Ces écarts sont quelquefois très-heureux; mais il en faut être avare; réitérés dans une pièce, ils lui donneraient un caractère sauvage. Il faut même user avec sobriété des passages d'emprunt.

Voilà, monsieur, un court abrégé de nos leçons. Quand l'art aurait été plus étendu, ç'eût été tout ce que mademoiselle en pouvait apprendre dans le court intervalle de temps que vous me l'avez confiée.

LE PHILOSOPHE.

Je serais bien injuste ou bien ignorant, si d'après ce que je viens d'entendre j'appréciais mal la valeur de son travail et de vos soins. Je ne sais duquel des deux je dois être le plus étonné.

LE PHILOSOPHE, à un domestique.

Qu'est-ce qu'il y a?... J'avais défendu qu'on laissât entrer.

LE DOMESTIQUE.

C'est un vieux prêtre qui s'en retourne à la campagne où il demeure, et qui dit que vous lui avez donné rendez-vous.

LE PHILOSOPHE.

Je l'avais oublié... Je vais et je reviens.

L'ÉLÈVE.

Mon papa, ne vous pressez pas trop; je vous promets pour demain ou pour après-demain au plus tard les exemples que vous me demandez ce soir; soyez sûr que vous n'y perdrez rien pour avoir attendu; et voilà le sujet du petit mystère que je vous ai fait... (Au maître). Monsieur, êtes-vous fou?

LE MAÎTRE.

Non.

L'ÉLÈVE.

C'est après-demain la fête de mon papa. Je lui ai préparé son bouquet; c'est un nouveau prélude que j'ai composé à votre insu; dites-moi, ce bouquet n'aurait-il pas été bien piquant, si, comme vous le désiriez, je lui en avais joué un des anciens; car c'est là, je crois, ce que vous me proposiez par ces signes qui ont amené une petite fausseté, la chose qui me déplaît le plus et à mon papa.

LE MAÎTRE.

J'ignorais votre dessein, et j'avais oublié que demain vous aviez concert; oublié net.

L'ÉLÈVE.

Bonne tête! Ainsi vous ne seriez pas venu?

LE MAÎTRE.

Ma foi, je n'ose en répondre.

L'ÉLÈVE.

Et la fête se serait passée sans vous? Ça, allez à vos affaires, et souvenez-vous que demain... Demain, demain, au soir, il faut être ici entre six et sept. Le concert nous mènera jusqu'à dix. Nous ne sortirons pas de table avant une heure après minuit. Je n'aurai peut-être plus l'occasion de vous dire un mot... Souvenez-vous que demain, demain vous faites la quinte, et qu'après-demain, il faut être ici de bonne heure. Je serai levée la première; mon papa traversera le salon pour aller à son cabinet. J'irai à lui; je lui ferai mon compliment; je l'embrasserai,

et je le prierai de m'entendre. Vous concevez combien il m'importe que vous y soyez. Ne manquez donc pas.

LE MAÎTRE.

Demain, le soir, entre six et sept; après-demain, le matin, entre sept et huit.

L'ÉLÈVE.

Précisément, ni plus tôt, ni plus tard.

LE MAÎTRE.

Mais ce prélude clandestin, ne pourrait-on pas le voir?

L'ÉLÈVE.

Non. Il est beaucoup plus soigné que les autres, et, par cette raison-là, peut-être moins bon; cependant il ne me déplaît pas. Je l'ai joué et rejoué plusieurs fois. Mais bon ou mauvais, il faut qu'il reste tel qu'il est. Mon papa ne manquera pas de demander s'il est de moi, et je veux pouvoir lui répondre sans biaiser que vous ne l'avez pas même vu. Allez, partez; et ne vous faites attendre ni demain au soir, ni après-demain matin.

SECONDE SUITE

DU DOUZIÈME DIALOGUE

ET

DE LA SEPTIÈME LEÇON D'HARMONIE.

MONOLOGUE.

L'ÉLÈVE, *seule.*

Rien ne s'arrange à ma fantaisie... Il ne vient pas... Et mon papa est levé depuis deux heures... Quoiqu'il se soit retiré tard, et que pour inspirer de la gaieté à ses convives, il se soit tout à fait livré au plaisir de la table... au point de nous inquiéter... non sur sa raison, car le vin ne la lui ôte jamais, mais sur sa santé... il y a deux heures qu'il est dans son cabinet, et l'autre dort peut-être encore... Il faut que j'y envoie... Jetons encore un coup d'œil sur ce prélude... Il n'est pas mal pour le chant... pour les chiffres, ce n'est pas la peine d'y regarder... Mais il me semble qu'on sonne... C'est lui apparemment...

LE MAITRE, L'ÉLÈVE ET LE PHILOSOPHE.

LE PHILOSOPHE, *sortant de son cabinet.*

Que fais-tu là de si bonne heure?

L'ÉLÈVE.

Je repasse quelque chose que je veux savoir supérieurement... Votre nuit a-t-elle été bonne?

LE PHILOSOPHE.

Bonne,

L'ÉLÈVE.

Point incommodé?

LE PHILOSOPHE.

Non; mais je crains qu'il n'en soit pas de même de M. Bemetz qui a voulu faire les honneurs de ma table et de son pays... Mais le voilà.

L'ÉLÈVE.

Arrivez donc.

LE PHILOSOPHE.

Bonjour, monsieur, comment va la tête?

LE MAÎTRE.

Mal, très-mal. Me voilà brouillé avec le champagne mousseux, et pour longtemps.

LE PHILOSOPHE.

Pourquoi donc? Vous avez le vin charmant.

LE MAÎTRE.

Mais le lendemain je suis très-maussade... Ce sont ces trois rasades que l'on m'a versées après le café qui m'ont perdu.

LE PHILOSOPHE.

N'en dites point de mal; ce sont elles aussi qui vous ont tiré de votre sérieux.

L'ÉLÈVE.

Oh! pour cela, vous avez été bien fou!

LE MAÎTRE.

Tant pis.

LE PHILOSOPHE.

Tant mieux.

L'ÉLÈVE.

Vous avez dit à madame *** des choses tout à fait honnêtes et galantes, et que j'écoutais avec le plus grand plaisir.

LE MAÎTRE.

Cela était si aisé et si naturel avec une femme pleine d'esprit, de douceur, de grâces, de modestie et de talents.

LE PHILOSOPHE.

Et croyez-vous qu'aujourd'hui elle vous laissât baiser ses mains comme hier? Le vin a ses priviléges.

L'ÉLÈVE.

Où allez-vous, mon papa?

LE PHILOSOPHE.

Ordonner du thé pour monsieur et pour moi.

L'ÉLÈVE.

Auparavant, permettez que je vous embrasse... Le concert d'hier fut le bouquet commun de tous nos amis...

LE PHILOSOPHE.

Et le tien.

L'ÉLÈVE.

Assurément; mais voici celui de votre enfant... De cet enfant...

LE PHILOSOPHE.

Qu'as-tu? Tu pleures.

L'ÉLÈVE.

C'est de plaisir; c'est de joie... Je voudrais vous dire... Et voilà que je ne saurais parler.

LE PHILOSOPHE.

Tu n'as jamais mieux dit... J'ai tout entendu.

L'ÉLÈVE.

Excepté mon prélude... J'ai fait de mon mieux... Je voudrais qu'il vous plût; je voudrais qu'il fût...

LE PHILOSOPHE.

Il sera bien... Remets-toi... Joue... J'écoute.

LE MAÎTRE.

Adagio... C'est un adagio... En majeur de *sol* dièse... Huit dièses.

LE PHILOSOPHE.

Est-ce que vous ne le connaissez pas?

LE MAÎTRE ET L'ÉLÈVE.

Non, monsieur... Non, mon papa.

LE PHILOSOPHE.

Tant mieux.

LE MAÎTRE.

Vous tremblez... Vous avez peur.

L'ÉLÈVE.

Vous vous trompez, monsieur. Ce n'est pas cela... Je n'y étais pas. Il faut que je recommence.

LE PHILOSOPHE.

Fort bien... Cela est grave et noble...

LE MAÎTRE.

Comme doit être le bouquet d'un philosophe.

LE PHILOSOPHE.

Quelquefois un peu brusqué.

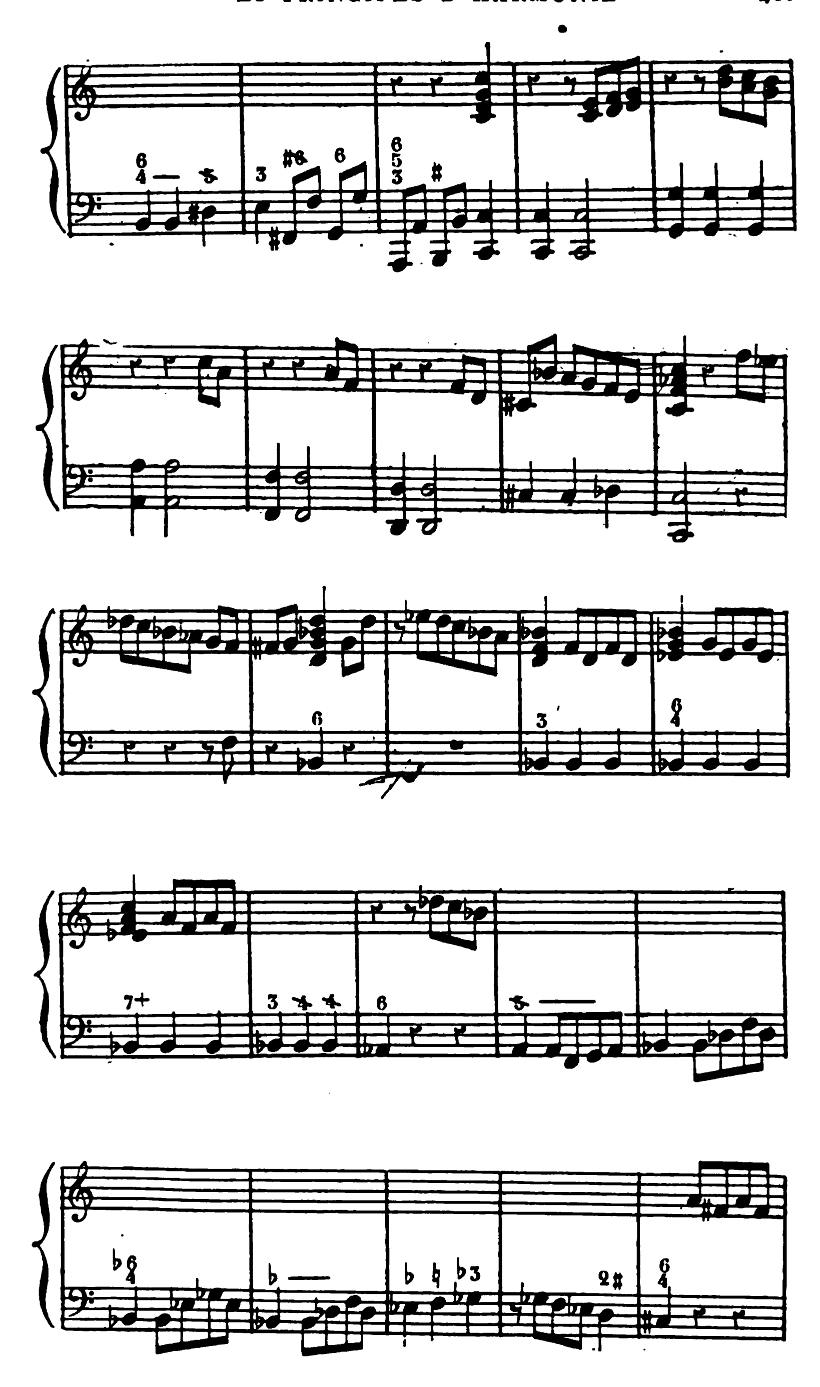
LE MAÎTRE.

Pas trop... Recommencez...

L'ÉLÈVE.

LE PRÉLUDE DE L'ÉLÈVE.







LE PHILOSOPHE.

Il était impossible, ma fille, que vous me présentassiez un bouquet qui me fût plus agréable. Je suis on ne saurait plus satisfait de vous.

L'ÉLÈVE.

Et vous, monsieur?

LE MAÎTRE.

Je désire quelque chose de plus. C'est la raison de ce que vous avez écrit.

L'ÉLÈVE.

Tenez, mon papa, je vais vous dire son secret. Il ne prétend pas m'embarrasser. Je n'aurais pas fait la première mesure de ce prélude, sans la connaissance des principes, et il le sait bien. Sa demande n'est qu'une petite ruse pour me faire valoir, et j'y acquiesce d'autant plus volontiers qu'il y gagnera plus que moi.

J'ai écrit en majeur de *sol* dièse; et j'ai débuté par l'accord parfait de la tonique, l'accord parfait de la dominante, le triton sur la quarte que j'ai sauvé par la sixte sur la tierce... Ici c'est la fausse quinte à laquelle j'ai fait succéder l'accord parfait de la tonique... Que regardez-vous?

LE MAÎTRE.

Les chiffres... Ils sont bien.

L'ÉLÈVE.

Sixte, sixte quinte, septième de dominante, repos de la tonique.

Cadence qui prend la place de la basse; main gauche qui fait l'harmonie.

Sixte, septième de seconde, septième de dominante, septième de la sensible, et j'en ai assez en majeur.

Fausse quinte jointe à la sixte majeure pour passer en mineur de *sol* dièse.

Et pour sauver cet accord d'emprunt, sixte sur la tierce mineure *si*.

Autre emprunt qui donne deux mesures, dont l'une est remplie de la tierce mineure jointe au triton, l'autre de la septième diminuée que je sauve par le repos mineur; cela sent un peu la paresse, mais je ne m'endors pas là. Je vais en majeur de *mi*, je vais en *la* par la fausse quinte.

Dissonance de la seconde, harmonie superflue et modulation mineure de *la*; plus d'emprunt, j'en ai suffisamment du ton de *la*.

Une seconde superflue sur *ut* me conduit en mineur de *mi*. J'y reste. Dissonance de la dominante. Repos de la tonique.

Dissonance de la dominante, consonnance de la tonique, dissonance de la seconde, repos de la dominante, et trêve de la modulation de *mi*.

Je passe en majeur d'*ut* sans grande cérémonie et je me délivre des dièses.

Consonnance de la tonique. Consonnance de la dominante. Consonnance de la sixième note. Consonnance de la quarte. Consonnance de la seconde. L'on m'attendra sûrement en *ré*; et moi, par la seconde superflue, je m'en vais en mineur de *fa*. Et puis zeste, me voilà en mineur de *sol*. Mon papa, c'est du chromatique. Cela vous blesse-t-il?

LE PHILOSOPHE.

Non. Mais à présent, où es-tu?

L'ÉLÈVE.

En majeur de *si* bémol; accord parfait de la tonique; quarte et sixte sur la tonique; septième superflue sur la tonique; accord parfait de la tonique.

Deux bémols, ce n'est guère. J'en veux quatre, et me voilà en mineur de *fa* par le triton.

Encore un petit bémol, et me voilà en mineur de *si* bémol par la fausse quinte.

Consonnance de la tonique, consonnance de la quarte, consonnance de la tonique. Consonnance de la quarte, consonnance de la dominante, consonnance de la sixième note, et me voilà partie. L'emprunt me mènera où je veux; pour cette fois c'est en mineur de *fa* dièse; trois dièses vous déménagent bien vite tous ces bémols.

Sixte et quarte; tierce mineure jointe au triton sauvé par la sixte sur la tierce mineure *la*; sur la seconde *sol* dièse, la fausse quinte jointe à la sixte majeure.

Et pour mettre à profit cet accord d'emprunt, escamotage de la sixte majeure, la seule fausse quinte laissée afin que ma seconde note *sol* dièse devienne sensible, et que je sois en majeur de *la*, où me voilà.

Accord parfait, trois mesures; consonnance de la dominante; dissonance de la dominante; repos de la tonique dont je m'éveille tout de suite par le triton sur la même basse, accord qui me conduit en *mi*, et me voilà avec quatre dièses.

Je m'achemine tout doucement vers mes huit dièses, et si je sais bien compter, en voilà déjà sept.

Mais je me presse trop, revenons un peu sur nos pas; septième sur *ut* dièse, pour n'être qu'en *fa* dièse. Fausse quinte jointe à la septième diminuée sur le *fa* double dièse. Je suis en mineur de *sol* dièse, et j'ai cinq dièses.

Accord parfait, sixte et quinte... à laquelle je fais succéder la consonnance de la tonique.

LE MAÎTRE.

Pour être irrégulière.

L'ÉLÈVE.

Il est vrai. Consonnance de la dominante.

LE MAÎTRE.

Pour finir?

L'ÉLÈVE.

Non; pour suspendre notre course par la consonnance de la sixième note *mi*, et puis je vais par la consonnance de la tonique, la dissonance de la seconde, la consonnance de la tonique, la dissonance de la dominante, au repos.

LE MAÎTRE.

Final?

L'ÉLÈVE.

Cela ne se peut; vous ne pensez donc pas que j'ai commencé en majeur de huit dièses.

J'introduis vite trois dièses. Accord parfait, sixte et quarte. Accord parfait.

Dissonance de la seconde, dissonance de la dominante, consonnance de la tonique.

Consonnance de la quarte; consonnance de la tonique; dissonance de la dominante; *sol* dièse, *si* dièse, *ré* dièse, et m'en voilà tirée.

Eh bien, papa?

LE PHILOSOPHE.

Il serait bien mal à moi de te chicaner; chicaner sur l'arrangement des fleurs et les nuances d'un bouquet!

L'ÉLÈVE.

Faites toujours.

LE PHILOSOPHE.

Tu le veux. Je trouve par-ci par-là ta marche extraordinaire

et brusque ; par exemple, de l'accord parfait majeur de *si* tu vas droit en majeur d'*ut*.

L'ÉLÈVE.

Là je regarde l'accord parfait majeur de *si* comme repos de la dominante en mineur de *mi* où il n'y a qu'un dièse, d'où je passe subitement en *ut*, n'effaçant qu'un dièse ; c'est le moins qu'on puisse faire.

LE PHILOSOPHE.

Je ne dis pas que cela soit mal, ni même que l'effet soit mauvais. Est-ce là ton premier essai ?

LE MAÎTRE.

Non, monsieur. Le morceau que vous venez d'entendre est une des douze progressions de basse que mademoiselle a composées, écrites et chiffrées dans tous les tons ; entre ces progressions, il y en a une où tous les accords sont pratiqués et presque toutes les modulations enchaînées, même très-adroitement, et à chaque instant des écarts vraiment expressifs et des tournures tout à fait neuves.

LE PHILOSOPHE.

Et ces préludes, où sont-ils ?

L'ÉLÈVE.

Les voici.

LE PHILOSOPHE.

Comment ? mais c'est un travail considérable.

L'ÉLÈVE.

Et nécessaire. Songez, mon papa, que ce moyen était le seul de fixer dans ma mémoire les dièses et les bémols en chaque modulation, l'enchaînement et la succession des harmonies, la variété des passages de l'une à l'autre, la nature des accords, la manière de les chiffrer, en un mot, la multitude des choses qu'il faut avoir présentes lorsqu'on se propose de préluder.

LE MAÎTRE.

Je conseille à mes élèves d'en faire autant que vous en avez fait, et à vous, mademoiselle, de vaincre votre répugnance à prendre la plume et de revenir à un exercice qui vous donnera de la facilité.

LE PHILOSOPHE.

Et des idées. Il en naît sous les doigts de fortuites, qui viennent on ne sait d'où, et qui n'en sont pas moins précieuses.

L'ÉLÈVE.

Je n'écrirai jamais de la musique, peut-être même quand je pourrais me promettre de l'écrire excellente.

LE PHILOSOPHE.

Et pourquoi?

L'ÉLÈVE.

C'est que j'aime mieux lire et penser que de combiner des sons.

LE PHILOSOPHE.

Tu vas dire qu'on n'est jamais quitte de moi; je voudrais bien t'entendre préluder de tête.

L'ÉLÈVE.

C'est ce que je souhaitais.

LE PHILOSOPHE.

Un moment... (A un domestique.) Non, point de thé, il est trop tard.

LE MAÎTRE.

Mademoiselle, mettez-vous dans un ton... il n'importe lequel... Frappez les accords, arpégez-les, faites du chant au-dessus, à la basse. Ne vous assujettissez à aucun mouvement; n'écoutez que votre cœur, votre imagination et votre oreille, et cependant allez de mesure.

L'ÉLÈVE.

Papa, donnez le ton.

LE PHILOSOPHE.

En majeur de *si* bémol.

L'ÉLÈVE prélude.

LE PHILOSOPHE.

Fort bien, fort bien. Il ne te reste plus qu'à entendre de la bonne musique.

L'ÉLÈVE.

C'est l'affaire de M. le baron de B...[1].

LE PHILOSOPHE.

Et de l'accompagnement, où en sommes-nous?

LE MAÎTRE.

L'accompagnement est une espèce de lecture que la connais-

1. Le baron de Bagge. Il est question de ses concerts dans le *Neveu de Rameau*.

sance de l'harmonie éclaire et facilite, mais qui demande de l'habitude et du temps. M. Grimm nous envoie les ouvrages des premiers maîtres; nous en avons déjà parcouru plusieurs, et cela va.

LE PHILOSOPHE.

Je comprends que l'usage des modulations, la pratique continue des accords, la facilité de les rapporter à certaines notes de la gamme auxquelles ils appartiennent, l'exercice de l'oreille, peuvent dispenser quelquefois des chiffres, mais toujours? mais accompagner bien et sans chiffres?

LE MAÎTRE.

Quelque versé que l'on soit dans la théorie et la pratique de l'art, vous n'imaginez pas qu'entre tant de combinaisons différentes dont une basse peut être accompagnée, il soit facile de rencontrer tout de suite celle qui convient à l'harmonie pure et à l'esprit de la pièce, et vous avez raison. Cependant on accompagne très-bien, sans chiffres, une basse dont on voit le chant. J'ai même remarqué que mes élèves sont plus sûrement conduits par le chant que par des chiffres équivoques. Le chant et la basse suffisent pour leur indiquer l'enchaînement des modulations, les harmonies et les accords, et il n'en faut pas davantage. Le goût fait le reste, et le goût vient avec le temps.

LE PHILOSOPHE.

Ma fille, puisque vous faites assez de cas des hommes pour ambitionner leur éloge, disposition que j'approuve et que je vous conseille de garder, et que la louange de ceux que vous estimez et que vous aimez vous est douce, recevez la mienne. Travaillez, exercez-vous; occupez-vous sérieusement d'un art où vous êtes déjà fort avancée et qui deviendra un jour la plus puissante consolation des peines qui vous attendent; car nul n'en est exempt sous le ciel, et il est heureux d'avoir un ami sûr toujours à portée de soi.

L'ÉLÈVE.

Il me sera d'autant plus facile de vous obéir, que j'aime infiniment mieux suivre mes idées que de lire les idées des autres. Mon papa, la science de l'harmonie dégoûte beaucoup des pièces.

LE PHILOSOPHE.

Je n'en suis pas surpris. Cependant il ne faut pas qu'un

talent nuise à l'autre. Peu sont en état d'apprécier un beau prélude, bien conduit, bien varié, bien savant; tous sentent le mérite d'une pièce bien faite et bien jouée.

L'ÉLÈVE.

Parce qu'il y a plus d'oreilles que d'âmes.

LE PHILOSOPHE.

C'est le contraire que tu veux dire.

L'ÉLÈVE.

Non, non; je m'entends bien, et quelque jour je m'expliquerai avec vous là-dessus. Quoiqu'il en soit, si j'étais longtemps sans approcher de mon instrument, il pourrait m'arriver de perdre de la facilité que j'ai à lire et à exécuter. Quant à la science de l'harmonie, je crois que je ne l'oublierai jamais, et que c'est un moyen très-sûr de vous rappeler, monsieur, à mon souvenir tant que je vivrai.

UN DOMESTIQUE.

Le thé est...

LE PHILOSOPHE.

Plus de thé, vous dis-je. J'espère, monsieur, que vous voudrez bien m'accorder un demi quart d'heure de votre temps demain dans la matinée.

LE MAÎTRE.

Très-volontiers, monsieur.

L'ÉLÈVE.

Papa...

LE PHILOSOPHE.

Que veux-tu?

L'ÉLÈVE.

Que vous disiez à maman que vous êtes un peu content de moi.

LE PHILOSOPHE.

Je t'aime à la folie. (Au maître.) Vous passez le reste de la journée avec nous, sans doute? Le temps est doux, nous sortirons après dîner. Un peu d'air nous fera du bien à tous les trois.

TROISIÈME SUITE

DU DOUZIÈME DIALOGUE

ET

DE LA SEPTIÈME LEÇON D'HARMONIE.

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES ET GÉNÉRAUX

DE THÉORIE

LE MAITRE, L'ÉLÈVE, LE PHILOSOPHE.

Nous dînâmes gaiement, parce que nous étions tous satisfaits les uns des autres; le maître, de son élève; moi, de tous les deux. La journée était assez belle pour la saison. Nous avions quitté table de bonne heure. Je proposai une longue promenade à pied. On accepta la proposition, et nous allâmes à l'Étoile. Arrivés là, nous nous retirâmes à l'extrémité d'une des allées qui sont ouvertes au midi, où l'œil se promène sur un assez grand espace de la campagne, et où l'on jouit du soleil depuis le moment où il s'élève au-dessus des édifices de la ville jusqu'à son coucher. L'ombre du dôme des Invalides n'était pas encore fort allongée. Son hémisphère éclairée était à peu près sud-ouest. M. Bemetz... s'assit, le dos appuyé contre un arbre. Nous nous plaçâmes négligeamment à terre, ma fille et moi, et nous continuâmes la conversation que nous avions commencée en chemin. Il s'agissait des différents systèmes de musique, de la basse fondamenlale de Rameau, de la résonnance du son intermédiaire de Tartini et de l'ancienne règle de l'octave. Ma fille remarqua qu'il y avait dans ses leçons beaucoup d'exemples et peu de théorie, et que c'était moins aux principes qu'à la méthode qu'elle devait ses progrès. M. Be-

metz... son maître, lui répondit que l'art musical avait aussi les siens auxquels on s'était à peu près conformé sans les bien connaître. « Et qui est-ce qui ne connaît pas la basse fondamentale? lui dis-je. — Et qui est-ce qui vous a dit que ce système était vrai ou faux? » me répliqua-t-il. M. Bemetz... avait quelque répugnance à s'expliquer. « Nous étions venus ici prendre l'air et non disputer. La chose n'avait pas encore dans sa tête toute la clarté et toute l'étendue dont elle était susceptible. Il valait mieux se taire que de débiter des idées incohérentes et indigestes, surtout à ceux qui n'étaient pas gens à s'en contenter. » A ces prétextes il en ajouta d'autres. Nous insistâmes, et ce ne fut pas sans peine qu'il tira de sa poche trois petits cahiers qu'il nous lut, à une condition qui fut agréée : c'est que nous l'écouterions sans l'interrompre, à moins qu'il ne le permît expressément.

§ 1.

LE MAÎTRE.

C'est une belle découverte que celle de la résonnance du corps sonore. Combien de conséquences on en pouvait tirer! Tout corps sonore, outre un son principal et fondamental, fait entendre sa tierce majeure et sa quinte, ou les répliques à l'aigu de ces harmoniques.

L'ÉLÈVE.

Mais ce phénomène est-il bien constaté?

LE MAÎTRE.

Mademoiselle, vous manquez à la condition.

L'ÉLÈVE.

Parlez, monsieur; je me tais.

LE MAÎTRE.

Un corps sonore *ut* fait entendre *ut, mi, sol*; mais la quinte *sol* plus fortement que la tierce *mi*; un autre corps sonore *sol*, dont l'oreille est préoccupée, fait entendre *sol, si, ré*; un troisième *ré*, donne *ré, fa* dièse, *la*; un quatrième *la, la, ut* dièse, *mi*; et de corps sonores en corps sonores pris les uns à la quinte des autres, on a pu former les octaves diatoniques et chromatiques; et c'est peut-être la raison pour laquelle les gammes, plus ou moins complètes dans les temps passés et chez toutes

les nations, ont été universellement ordonnées par des intervalles qui indiquent quelque loi de nature qui dirigeait l'organe.

Si cela est, la gamme sera un produit commun de la nature et de l'art ; de la nature qui a fourni les trois sons du corps sonore, *ut*, par exemple ; de l'art qui s'est servi de différents corps sonores et de leurs harmoniques *si*, *ré*, *fa*, *la*, et qui les a intercalés entre les trois sons d'un premier, pour en former la gamme *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*.

Quoi qu'il en soit, c'est l'affaire de Rameau, et non la mienne. Je suis venu ; j'ai trouvé sept sons ordonnés comme les voilà ; et cela me suffit.

L'ÉLÈVE.

L'octave chromatique, *ut*, *ut* dièse...

LE MAÎTRE.

Oui, mademoiselle, n'est ni plus ni moins naturelle que l'octave diatonique ; et d'après cela... je resserre mes papiers.

L'ÉLÈVE.

Pardon, monsieur ; plus d'interruption ; plus ; je vous le promets.

§ 2.

LE MAÎTRE.

L'oreille ne s'accommode guère des treize sons de cette octave chromatique ; et je doute que leur succession ait jamais fondé et fonde jamais un genre musical. En attendant, je m'en tiens à l'octave

ut, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*.

ou

la, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

Sauf mon recours aux cinq autres sons, lorsqu'il me plaira de passer d'un intervalle diatonique à un autre, par des teintes ou nuances.

J'appelle mode majeur la succession des huit sons, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, ou la succession de tous autres sons ordonnés de la même manière.

J'appelle mode mineur la succession des huit sons, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, ou la succession de tous autres sons ordonnés de la même manière.

Je nomme dans la mélodie et l'harmonie les sons *ut*, *mi*, *sol*, produits du corps sonore, ***sons naturels*** ou ***appelés***.

Je nomme dans la mélodie et dans l'harmonie les sons *si*, *ré*, *fa*, *la*, intercalés entre les sons naturels *ut*, *mi*, *sol*, ***appels***.

Ainsi, en majeur d'*ut* dièse, les sons naturels sont *ut* dièse, *mi* dièse, *sol* dièse; et les appels sont *si* dièse, *ré* dièse, *fa* dièse, *la* dièse.

Et je me servirai des mêmes expressions tant en majeur qu'en mineur, quoiqu'elles n'aient pas la même exactitude en mineur, mode dont l'origine n'est pas encore bien connue.

Cela posé, j'observe... J'observe que mademoiselle a quelque chose à dire. Dites, je le permets.

L'ÉLÈVE.

J'observe de mon côté que vous allez revenir sur des choses qui me sont familières.

LE MAÎTRE.

Mais qui nous conduiront, je crois, à d'autres qui vous seront nouvelles. J'observe donc :

1° Que les huit sons de l'octave du genre diatonique sont séparés par sept intervalles, dont cinq d'un ton et deux seulement d'un demi-ton.

2° Que les deux demi-tons ou intervalles chromatiques sont placés en majeur, l'un entre la tierce et la quarte; l'autre entre la septième et la huitième.

Qu'en mineur, ces deux intervalles chromatiques sont placés, l'un entre la seconde et la tierce, l'autre entre la quinte et la sixte de l'octave.

3° Qu'on nomme la première note de l'octave, tonique, et que des treize sons de l'octave chromatique, il y en a douze qui peuvent devenir, chacun, la tonique d'une octave diatonique; mais qu'il faut ordonner les octaves de ces sons sur le modèle du majeur d'*ut* et sur le modèle du mineur de *la*.

D'où je conclus qu'il y a vingt-quatre modulations diatoniques, douze majeures et douze mineures.

4° Que dans chaque modulation, on peut composer deux sortes de musique, des successions de sons qu'on appelle mélodie, et des sons frappés ensemble qu'on appelle harmonie.

5° Qu'une succession uniforme et constante de huit sons ordonnés sur les modèles *ut* ou de *la* s'appelle gamme.

D'où je conclus que l'une et l'autre musique exigent une connaissance familière des vingt-quatre modulations.

6° Qu'en ordonnant ces vingt-quatre modulations sur les modèles d'*ut* et de *la*, il faut recourir aux dièses et aux bémols, afin de donner aux intervalles leur véritable étendue.

7° Qu'il règne entre les modulations un rapport qui détermine l'ordre et le nombre des dièses et des bémols, et qui facilite la connaissance essentielle des vingt-quatre modulations.

8° Qu'en partant d'*ut*, en montant de quinte en quinte, et en prenant chacune de ces quintes pour une tonique, on trouve les dièses placés dans l'ordre suivant :

Fa, ut, sol, ré, la, mi, si.

Qu'en partant d'*ut*, en montant de quarte en quarte, et en prenant chacune de ces quartes pour une tonique, on trouve les bémols placés dans l'ordre suivant :

Si, mi, la, ré, sol, ut, fa.

Et qu'en comparant ces deux ordres, l'un de dièses et l'autre de bémols, ils sont inverses, l'un commençant par *fa* et finissant par *si*; l'autre commençant par *si*, et finissant par *fa*.

9° Que le majeur et le mineur, dans la même octave, ne diffèrent que dans leurs troisièmes, sixièmes et septièmes notes, qui sont chacune d'un demi-ton plus aiguë en majeur qu'en mineur, ou d'un demi-ton chacune plus grave en mineur qu'en majeur.

L'ÉLÈVE.

Donc dans la même octave...

LE PHILOSOPHE.

Paix.

§ 3.

LE MAÎTRE.

Donc, dans la même octave trois dièses de plus en majeur qu'en mineur.

Donc, trois bémols de plus en mineur qu'en majeur.

Les trois dièses du majeur et les trois bémols du mineur, tombant exactement sur les mêmes notes de l'octave, se détruiront, s'ils se rencontrent.

Les deux modèles, le majeur en *ut* et le mineur en *la*,

formés des mêmes notes, sont appelés modulations relatives.

Donc, il y a toujours deux modulations relatives; c'est-à-dire d'un même nombre de dièses et de bémols; la majeure à droite, plus aiguë d'une tierce mineure; la mineure à gauche, plus grave de la même tierce : *la*, *ut*.

Donc la modulation majeure étant donnée, on trouvera la mineure dans la même octave, en ajoutant trois bémols; et la mineure relative à la majeure sera d'une tierce mineure plus grave.

Donc la modulation mineure décide la majeure de la même octave, par l'addition de trois dièses; et la majeure relative en sera distante d'une tierce mineure à l'aigu.

En changeant de modulations, on trouve un dièse de plus en allant à la quinte en montant, et un bémol de plus en allant à la quarte en montant... Eh bien, mademoiselle, qu'est-ce qu'il y a?

L'ÉLÈVE.

Jusque-là, c'est une récapitulation de ma récapitulation, et je vois que vous savez ces choses-là aussi bien que moi.

LE PHILOSOPHE.

Silence.

LE MAÎTRE.

En montant d'un ton, deux dièses de plus.

En descendant d'un ton, deux bémols de plus.

En montant d'un demi-ton, sept dièses de plus.

En descendant d'un demi-ton, sept bémols de plus.

Sept dièses ou cinq bémols; même chose.

Sept bémols ou cinq dièses; même chose.

Les dièses et les bémols forment toujours ensemble le nombre douze.

Le dernier dans l'ordre des dièses est sensible en majeur, et seconde note en mineur.

Le dernier dans l'ordre des bémols est quarte en majeur, et sixième note en mineur.

Les dièses et les bémols de deux modulations distantes d'un demi-ton font toujours ensemble le nombre sept. En *mi*, quatre dièses; en *mi* bémol, trois bémols. Quatre et trois font sept.

LE PHILOSOPHE, bas à sa fille.

Point d'impatience, je te prie.

§ 4.

LE MAÎTRE.

De tout ce qui précède, je conclus :
1° Pour les majeurs, qu'en *ut;* rien;
En *sol,* un dièse, *fa;*
En *fa,* un bémol, *si;*
En *ré,* deux dièses, *fa, ut;*
En *si* bémol, deux bémols, *si, mi;*
En *ut* dièse, sept dièses; ou cinq bémols, en *ré* bémol;
En *ut* bémol, sept bémols; ou cinq dièses, en *si.*
2° Pour les mineurs, en *la;* rien;
En *mi,* un dièse, *fa;*
En *ré,* un bémol, *si;*
En *si,* deux dièses, *fa, ut;*
En *sol,* deux bémols, *si, mi;*
En *la* dièse, sept dièses; ou cinq bémols, en *si* bémol;
En *la* bémol, sept bémols; ou cinq dièses, en *sol* dièse.
3° En majeur d'*ut;* rien. En mineur d'*ut,* trois bémols, *si, mi, la.*
4° En mineur de *la;* rien. En majeur de *la,* trois dièses, *fa, ut, sol.*
5° Trois dièses, *fa, ut, sol,* donc en *la,* pour le mineur.
Donc en *fa* dièse, pour le mineur.
6° Trois bémols, *si, mi, la,* donc en *mi* bémol, pour le majeur.
Donc en *ut,* pour le mineur.
C'est ainsi qu'on détermine les vingt-quatre modulations.
Voici comment on les enchaîne :

L'ÉLÈVE, bas.

Cela va prendre couleur, apparemment.

§ 5.

LE MAÎTRE.

1° On enchaîne les douze modulations majeures, par quinte ou par quarte.

Par cette marche, on n'introduit qu'un dièse ou qu'un bémol à la fois.

2° On enchaîne les vingt-quatre modulations, par quarte, en passant de chaque modulation majeure à son relatif mineur.

3° On enchaîne les vingt-quatre modulations par quinte, en faisant succéder le mineur au majeur, ou le majeur au mineur dans la même octave.

Par cette dernière marche, on introduit trois dièses, ou trois bémols à la fois.

L'oreille s'accommode de ce saut, parce qu'on reste dans la même octave, et qu'on n'en altère qu'un des sons essentiels, la tierce; les deux autres dièses ou bémols n'affectent que la sixième et la septième note de l'octave, sons bien moins importants dans la gamme, comme je ne tarderai pas de le prouver.

4° On enchaîne les modulations par des marches rompues, mais fondées sur des issues immédiates.

§ 6.

Ces issues immédiates d'une modulation majeure quelconque sont :

La mineure de la même octave;
La mineure relative;
Les deux modulations d'un dièse de plus;
Les deux modulations d'un dièse de moins.
Ou :
Les deux modulations d'un bémol de plus;
Et les deux modulations d'un bémol de moins.

Donc du majeur d'*ut*, on peut aller immédiatement :

Au mineur d'*ut*. — Au mineur de *la*. — Au majeur de *sol*. — Au mineur de *mi*. — Au majeur de *fa*. — Au mineur de *ré*.

Donc du majeur de *si* bémol, on peut aller immédiatement :

Au mineur de *si* bémol. — Au mineur de *sol*. — Au majeur de *mi* bémol. — Au mineur d'*ut*. — Au majeur de *fa*. — Au mineur de *ré*.

Donc du majeur de *mi*, on peut aller immédiatement :

Au mineur de *mi*. — Au mineur d'*ut* dièse. — Au majeur de *si*. — Au mineur de *sol* dièse. — Au majeur de *la*. — Au mineur de *fa* dièse.

Ces issues immédiates sont autant de portes qui conduisent à de nouvelles modulations.

Du mineur d'*ut*, une des issues immédiates, on va au majeur de *la* bémol.

Du mineur de *la*, on va au majeur de *la*.

Du mineur de *mi*, on va au majeur de *mi*.

Du majeur de *fa*, on va au mineur de *fa*. Et ainsi du reste.

Les issues immédiates d'une modulation mineure sont :

La majeure de la même octave. — La relative majeure. — Les modulations d'un dièse ou d'un bémol de plus. — Les modulations d'un dièse ou d'un bémol de moins.

Donc on peut aller immédiatement du mineur de *la* :

Au majeur de *la*. — Au majeur d'*ut*. — Au majeur de *sol*. — Au mineur de *mi*. — Au majeur de *fa*. — Au mineur de *ré*.

Et par exception, du mineur au majeur de la quinte.

Par exemple, du mineur de *la* au majeur de *mi*.

Cette licence introduit quatre dièses à la fois, et cela sans blesser l'oreille. Car :

Le majeur de *la* peut succéder immédiatement au mineur de *la*.

Le majeur de *mi* peut succéder au majeur de *la*, donc le majeur de *mi* peut succéder médiatement au mineur de *la* ; d'autant plus qu'en mineur de *la* on est déjà familiarisé avec le troisième dièse, *sol* dièse.

D'où l'on peut conclure, en général, qu'on va bien du mineur au mineur, et au majeur de sa quinte ; c'est-à-dire du mineur de *la* au majeur et au mineur de *mi*.

L'ÉLÈVE, bas.

Cela n'est pas nouveau ; mais il est bon de l'avoir entendu plus d'une fois.

§ 7.

LE MAÎTRE.

Les issues immédiates et médiates du mineur sont autant d'autres portes à de nouvelles modulations.

Les issues immédiates et médiates du majeur et du mineur combinés ensemble donnent au génie tout son essor, pour franchir l'espace qui lui convient, et s'élancer d'une modulation à une autre modulation quelconque.

Qu'il se propose, par exemple, d'aller d'*ut* à *ut* dièse. Il ira immédiatement :

D'*ut* au mineur de *la*;

Du mineur de *la* au majeur de sa quinte;

C'est-à-dire au majeur de *mi*, qui ouvre la porte de son mineur relatif *ut* dièse.

D'où l'on passera immédiatement au majeur d'*ut* dièse,

Le terme proposé.

On peut regarder cet *ut* dièse comme *ré* bémol.

Et dans ce cas, partant d'*ut* pour aller en *ré* bémol, il s'agit de produire cinq bémols; ce qu'on exécutera en passant par la porte du mineur d'*ut* qui conduira au majeur de *la* bémol où il y a quatre bémols; d'où l'on entrera immédiatement en *ré* bémol.

Si l'on se propose de revenir au majeur d'*ut*, on suivra le même chemin; ou si l'on est pressé et qu'on en désire un plus court, on ira immédiatement du majeur de *ré* bémol au mineur de *fa*, où il n'y a plus que quatre bémols, d'où l'on sautera tout de suite, par la licence, au majeur d'*ut* détruisant quatre bémols à la fois.

A l'aide de ces deux marches, on pourra toujours monter ou descendre dans les modulations majeures, éloignées l'une de l'autre d'un demi-ton.

En conséquence, du majeur d'*ut* j'entre en majeur de *si*, en passant par le mineur de *mi*, d'où je vais tout de suite au majeur de sa quinte *si*.

Du majeur de *la* bémol, où il y a quatre bémols, quoi de plus aisé que d'aller au majeur de *mi*, où il y a quatre dièses? Faisons de *la* bémol un *sol* dièse, et quatre dièses à écarter; le mineur de *sol* dièse en supprimera trois, et nous jettera subitement en majeur de *mi*, le terme proposé.

On combinera de cette manière toutes les modulations.

L'ÉLÈVE, bas.

Fort bien. Cela m'est plus connu que le chemin des églises voisines.

Mais une chose sur laquelle il me resterait un scrupule, c'est cette liberté de faire changer à discrétion de nom à une note dièse ou bémol, prenant le bémol d'au-dessus pour le

dièse d'au-dessous, ou le dièse d'au-dessous pour le bémol d'au-dessus.

§ 8.

LE MAÎTRE.

Ce soir, lorsque nous serons de retour, vous vous mettrez au clavecin ; vous exécuterez les deux passages d'*ut* à *ré* bémol, d'*ut* à *ut* dièse ; et votre papa et vous serez bien surpris l'un et l'autre de l'effet différent des mêmes sons *ré* bémol, *fa*, *la* bémol et *ut* dièse, *mi* dièse, *sol* dièse ; et vous pardonnerez aux musiciens leur opiniâtreté à distinguer le *ré* bémol de l'*ut* dièse. Leur organe est diversement affecté ; et le violon a deux doigtés pour ces deux sons. Cependant ce double passage les forcera de convenir que la différence n'est que dans l'illusion de l'oreille préoccupée d'une marche par dièse ou d'une marche par bémol ; et de cet aveu, vous en conclurez contre eux que le clavecin n'est pas un instrument plus faux qu'un autre, mais que l'accord en est très-difficile.

L'ÉLÈVE.

Je me réjouis de ce que vous me dites là. Lorsque de prétendus connaisseurs délicats, comme j'en ai trouvé, viendront me dire dédaigneusement du clavecin : « Mauvais instrument ! Instrument faux ! » j'en serai quitte pour hausser les épaules, sans leur répondre.

LE MAÎTRE.

Vous ferez bien et mieux encore d'en user de la même manière avec cette espèce de sourds qui traiteront la musique, le plus ingénieux et peut-être le plus violent des beaux-arts, d'une pure combinaison de sons.

L'ÉLÈVE.

J'aurais été bien surprise, si ce mot m'était échappé sans conséquence.

LE MAÎTRE.

Quelle est l'harmonie la plus simple ?

L'ÉLÈVE.

Celle du corps sonore.

LE MAÎTRE.

Croiriez-vous qu'il peut résulter d'une succession de différents corps sonores les effets les plus surprenants ?

L'ÉLÈVE.

Oui, d'après un exemple.

LE MAÎTRE.

Eh bien, cet exemple que vous demandez, le voici.

Promenez-vous à travers les modulations, en suivant la marche que je vais vous prescrire. Ne vous arrêtez nulle part. Faites entendre partout le corps sonore ou l'harmonie naturelle. N'employez même que la main droite, si cela vous convient. Assujettissez-vous seulement au mouvement que je vous indiquerai, et que le goût vous eût peut-être inspiré.

Asseyez-vous en idée à votre clavecin, et tâchez de me suivre d'oreille, si vous le pouvez.

Du corps sonore *ut*, frappé deux fois andante,

Passez au mineur de *fa*,

Revenez en *ut;*

Allez au majeur de *sol*,

Revenez en *ut*.

Allez au mineur de *la*, au mineur de *mi*; du même mouvement, et le corps sonore toujours frappé deux fois.

Du mineur de *mi*, allez au majeur de *si*, où vous vous arrêterez un peu, frappant *si*, *ré* dièse, *fa* dièse, une seule fois.

D'un mouvement moins décidé, passez en mineur de *sol* dièse, en *sol* dièse ou *la* bémol majeur; en mineur de *fa*, en majeur de *fa* et en *ut*, où vous vous arrêterez, n'ayant frappé les quatre derniers corps sonores qu'une seule fois, et du mouvement indiqué.

Ici, précipitez un peu vos pas; allez de quinte en quinte par les majeurs jusqu'à *fa* dièse inclusivement. Là, vous vous arrêterez encore; vous n'aurez frappé qu'une seule fois chaque corps sonore, mais assez vite et ferme.

Continuez cette marche de quinte en quinte, reprenant le majeur de *fa* dièse, faisant succéder le mineur à chaque majeur, et appuyant toujours un peu sur le mineur.

Arrivée en majeur d'*ut*, mais fatiguée, mais surprise, refrappez trois fois le corps sonore lentement, et changeant à chaque fois de position vers l'aigu; car la marche précédente vous aura conduite au bas du clavier.

Traversez ensuite tristement et plaintivement les modula-

tions mineures par quarte, en partant du mineur d'*ut*, et frappant lentement trois fois chaque corps sonore.

Parvenue en mineur de *ré* bémol, rompez cette marche langoureuse, portez à l'oreille étonnée deux fois le corps sonore en majeur de *ré* bémol; hâtez la première intonation; restez un peu sur la seconde; puis glissez doucement en mineur de *fa*, d'où vous rentrerez en *ut*..... M'avez-vous entendu?

L'ÉLÈVE.

Je le crois.

LE MAÎTRE.

Ai-je employé autre chose que les ressorts les plus simples de la magie musicale?

L'ÉLÈVE.

Non.

LE MAÎTRE.

Cependant, si vous avez un peu d'imagination, si vous sentez, si les sons captivent votre âme, si vous êtes née avec des entrailles mobiles, si la nature vous a signée pour éprouver vous-même et transmettre aux autres de l'enthousiasme, que vous sera-t-il arrivé? De voir un homme qui s'éveille au centre d'un labyrinthe. Le voilà qui cherche de droite et de gauche une issue; un moment il a cru toucher à la fin de ses erreurs; il s'arrête, il suit d'un pas incertain et tremblant la route, perfide peut-être, qui s'ouvre devant lui; le voilà derechef égaré; il marche, et après quelques tours et quelques retours, l'endroit d'où il est parti est celui où il se retrouve. Là, il tourne les yeux autour de lui; il aperçoit une route plus droite, il s'y jette; il imagine une place libre au delà d'une forêt qu'il se propose de franchir; il court, il se repose, il court encore; il grimpe, il grimpe, il a atteint le sommet d'une colline; il en descend, il tombe, il se relève; froissé de chutes et de rechutes, il va, il arrive, il regarde, et reconnaît le lieu même de son réveil.

L'inquiétude et la douleur se sont emparées de son âme; il se plaint; sa plainte fait retentir les échos d'alentour; que deviendra-t-il? Il l'ignore; il s'abandonne à son destin qui lui promet une issue et qui le trompe. A peine a-t-il fait quelques pas qu'il est ramené au premier lieu de son départ.

LE PHILOSOPHE.

Et c'est là ce qui s'appelle enchaîner des sons dont la suc-

cession fasse penser; savoir parler à l'âme et à l'oreille et connaître les sources du chant et de la mélodie, dont le vrai type est au fond du cœur, entendez-vous, ma fille? Pénétrez-vous d'une première idée; suivez-la, jusqu'à ce qu'elle en appelle une seconde, celle-ci une troisième, et tenez pour certain que vos successions, interprétées diversement par chacun de vos auditeurs, ne seront vides de sens pour aucun.

LE MAÎTRE.

Je ne dis pas que l'image qui s'est offerte à mon esprit soit la seule qu'on pût attacher à la même succession d'harmonie. Il en est des sons comme des mots abstraits dont la définition se résout en dernier lieu, en une infinité d'exemples différents qui se touchent tous par des points communs. Tel est le privilége et la fécondité de l'expression indéterminée et vague de notre art que chacun dispose de nos chants selon l'état actuel de son âme, et c'est ainsi qu'une même cause devient la source d'une infinité de plaisirs ou de peines diverses.

Quelle étonnante variété de sensations momentanées et fugitives n'aurais-je pas excitée, si j'avais entrelacé les harmonies dissonantes aux harmonies consonnantes et mis en œuvre toute la puissance de l'art? Demandez à monsieur votre père ce qui se passe au dedans de lui, lorsqu'il est assis, les yeux fermés, à l'extrémité du clavecin, et qu'il s'abandonne à la discrétion de l'artiste sensible qui sait enchaîner des accords. Le génie musical a sur sa palette des teintes pour tous les phénomènes de la nature et toutes les passions de l'homme; il sait peindre et le lever du soleil et la chute du jour, et la tristesse de la méchanceté et la sérénité de l'innocence; mais son trait est si délié, que si l'excellente musique a peu de compositeurs, elle n'a guère de vrais auditeurs.

Après vous avoir égarés dans les détours d'un labyrinthe, à l'aide des seules harmonies principales des vingt-quatre modulations, s'il m'avait plu d'y appeler le silence avec les ténèbres, le silence et les ténèbres se seraient faits. S'il m'avait plu de déchirer tout à coup ce silence et ces ténèbres par des cris, la plainte et les cris redoublés étaient sous ma main. Si je m'étais proposé d'accroître la tristesse de la solitude par l'horreur de la nuit, d'ouvrir des tombeaux, d'en évoquer les mânes et de vous effrayer de leur murmure, vous les auriez entendus à vos côtés;

vous en auriez frémi; vous vous seriez écriés : « Ames de mes pères, parlez; âmes en peine, que voulez-vous de moi? » Puis tout à coup, dérangeant un seul de mes doigts, le jour aurait reparu, tous les tristes fantômes se seraient dissipés; et si la fantaisie m'en était venue, j'aurais été le maître de leur faire succéder le cortége du plaisir, les ris, les jeux, les amours, la tendresse et la volupté. Quelle foule de tableaux divers s'entassent quelquefois dans un seul récitatif obligé! Le cœur s'émeut, la touche est pressée, et le sentiment est rendu.

Et voilà ce qu'il a plu à mademoiselle d'appeler une combinaison; c'en est une, sans doute, mais à qui a-t-il été réservé de la faire?

LE PHILOSOPHE.

A Hasse et à Pergolèse, à Philidor et à Grétry, et à quelques autres qui m'ont appris que le musicien, sa lyre à la main, pouvait s'avancer sur la ligne du Puget, de Le Sueur, de Voltaire et de Bossuet, et dire : « Et moi aussi, je sais maîtriser les âmes. »

L'ÉLÈVE.

Mais un défaut assez commun, c'est de dépriser les talents qu'on désespère d'acquérir; j'ai commis cette petite bêtise, et je ne saurais m'en repentir, puisque vous en avez pris occasion de relever si bien l'excellence de votre art.

LE MAÎTRE.

Les modulations diatoniques connues et leurs enchaînements démontrés, l'art procède à la recherche de ce qu'on peut obtenir de chacune.

Revenons un moment sur nos pas. On formera des successions de sons ou de la mélodie. On frappera les sons ensemble, et l'on produira de l'harmonie.

§ 9.

Le corps sonore nous offre le modèle d'un ensemble.

Il détermine en majeur trois sons correspondants aux trois premiers termes impairs de la gamme 1, 3, 5, tonique, tierce et quinte.

On imitera donc la nature si, en majeur d'*ut*, on frappe ensemble *ut*, *mi*, *sol*, *ut*. C'est le corps sonore de la gamme, l'har-

monie principale, la première consonnance. Ces sons *ut*, *mi*, *sol*, *ut* sont vraiment naturels.

Le *si*, voisin d'un semi-ton du principal son naturel, le heurte chromatiquement, c'est-à-dire du choc le plus fort dans le genre diatonique.

Le *si* est donc la voix la plus énergique, entre celles qui rappellent le corps sonore. Aussi l'a-t-on appelé sensible, sans trop savoir pourquoi.

Le *ré* dissone diatoniquement avec les deux premiers produits naturels du corps sonore, et les sollicite par conséquent l'un et l'autre.

Le *fa* appelle le *mi* et le *sol*.

Le *la* n'appelle que le *sol* et l'appelle diatoniquement.

Le *la* est donc, de tous les appels du corps sonore, le plus faible.

Ces appels, *si*, *ré*, *fa*, *la*, dissonent avec les sons naturels ou appelés *ut*, *mi*, *sol*, par leurs approches immédiates ou conjonctions diatoniques ou chromatiques.

LE PHILOSOPHE.

Et c'est d'un principe aussi simple que vous déduirez tous les phénomènes?

LE MAÎTRE.

Je l'espère... Approchez-vous pour voir les exemples.

Sons dissonants ou appels des sons naturels.



Les sons naturels ou appelés sont désignés par des blanches.

L'exemple présente deux fois *fa*, *mi*, et *ré*, *ut*.

Le *fa* appelle le *mi* et le *sol*, mais plus fortement le *mi* que le *sol*.

L'ÉLÈVE.

Qu'il choque diatoniquement, tandis que son choc avec le *mi* est chromatique.

LE MAÎTRE.

C'est cela. Le *ré* appelle le *mi* et l'*ut*; mais l'*ut* de préférence, quoique son choc avec l'un et l'autre soit diatonique.

L'ÉLÈVE.

Mais son choc avec l'*ut* est avec le son principal donné par la nature.

LE MAÎTRE.

C'est cela.

L'ÉLÈVE.

Et c'est aussi la raison, je crois, pour laquelle des deux appels *si*, *ut* et *fa*, *mi*, le premier est le plus pressant.

LE MAÎTRE.

Assurément. Vous pensez, monsieur?

LE PHILOSOPHE.

Oui, je pense que plus un homme aura l'esprit juste et bon, plus cette petite ligne de notes sera démonstrative pour lui. Ce n'est pas là une chose à discuter; c'est une chose à sentir; comme le sont la plupart des causes secrètes qui exercent un si prodigieux empire dans tous les cas d'un usage journalier. La prépondérance la plus légère détermine à la longue, lorsqu'elle ne cesse point d'agir. Les langues seules m'en fourniraient des exemples sans nombre; et il n'y a pas un seul des beaux-arts qui ne les appuyât de quelque autorité. Plus un homme aura d'esprit, de lumières, de goût naturel, plus vous en ferez aisément un prosélyte.

§ 10.

LE MAÎTRE.

Les sons naturels *ut, mi, sol* sont toujours le terme du repos. Lorsque le corps sonore s'est emparé de nos oreilles, les autres sons ou les appels *si, ré, fa, la* nous fatiguent et font souhaiter le retour de la nature.

La mélodie et l'harmonie ne nous offrent sans cesse qu'un enchaînement d'écarts plus ou moins longs, qu'une suite de petits chocs plus ou moins durs, qu'une répétition d'appels plus ou moins énergiques à la nature que nous regrettons tout en la quittant, et que nous ne quittons que pour la retrouver avec plus de plaisir. Chantez le premier air qui vous viendra, et consultez votre propre sensation.

Qu'est-ce donc que la musique? On s'élèvera contre mon opinion; mais l'expérience se réunira avec moi pour la définir :

l'art de choquer les sons naturels pour en rendre le retour plus agréable. Qu'on s'écarte de cette règle dans la pratique; plus de mélodie, plus d'harmonie.

L'ÉLÈVE.

Et voilà pourquoi il y a des phrases trop longues en musique.

LE PHILOSOPHE.

Et d'autres phrases qui ont tous les défauts du style.

Voilà une définition aussi singulière que neuve. J'en ai d'abord admis la vérité, et j'en pressens à présent la fécondité.

§ 11.

LE MAÎTRE.

Mais toute dissonance, tout choc, tout appel n'est pas de l'objet de la musique; puisque tout appel, tout choc, toute dissonance ou ne sollicite point, ou ne rend pas agréable le retour du corps sonore.

L'ÉLÈVE.

Comme une douleur qui ôterait la connaissance, ne laissant plus de comparaison entre le malaise et le bien-être... mais je vous interromps.

LE MAÎTRE.

Interrompez-moi toujours de même... Si l'on faisait entendre à la fois le corps sonore, ses harmoniques, avec les quatre sons dissonants, qu'en résulterait-il? Une multitude de chocs, une dissonance extrême qui détruirait tout rapport avec le corps sonore.

LE PHILOSOPHE.

Il en serait de ce mélange comme de celui de tous les rayons qui ne donne plus de couleur.

LE MAÎTRE.

Cela est juste. Il en résulte du blanc ou de la lumière qui éclaire tout et ne colore rien. Si l'harmonie naturelle *ut, mi, sol* me présente, ensemble et sans confusion, les sons *ut, mi, sol; mi, sol* dièse, *si; sol, si, ré,* les dissonants sont trop aigus et trop faibles pour blesser l'oreille.

§ 12.

On peut s'écarter de l'harmonie naturelle, choquer, altérer la résonnance du corps sonore de plusieurs manières.

On dissone avec lui, on appelle son retour en frappant un, deux, trois ou même quatre sons dissonants.

L'ÉLÈVE.

Allez doucement, monsieur; ceci demande de l'attention.

LE MAÎTRE.

Pour laisser du rapport entre les dissonances et le corps sonore, entre les appels et les appelés, vous pensez, sans doute, qu'il serait bien de conserver toujours un ou deux sons naturels. Cela n'est pourtant pas nécessaire, et c'est de cette expérience que je déduirai les distinctions qui vont suivre.

§ 13.

Je nommerai premières dissonances, celles où un, deux sons du corps sonore conservés, sont entendus avec les dissonances employées.

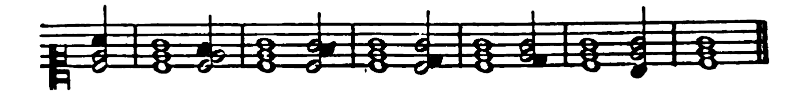
Si, par le plus petit choc, par l'écart le plus léger de la nature, on supprime un seul son du corps sonore, et qu'on lui substitue le son dissonant qui le rappelle, on pratiquera la plus faible des dissonances.

Ainsi, supprimez la quinte *sol;* substituez-lui la sixte *la* ou la quarte *fa* qui la rappelle toutes deux;

Supprimez la tierce *mi,* et substituez-lui les dissonants *fa* ou *ré;*

Supprimez la tonique *ut,* et substituez-lui des appels ou voix les plus énergiques *si* ou *ré;*

Et vous aurez, ainsi qu'il est indiqué dans l'exemple qui suit, différents écarts du corps sonore, avec le retour de ce corps après chaque appel.



§ 14.

Parmi les harmonies dissonantes, il y en a qui sont dissonantes en elles-mêmes, et dissonantes avec le corps sonore, telles que *ut, fa, sol.*

Il y en a qui sont consonnantes en elles-mêmes, et dissonantes avec le corps sonore, telles que *ut, mi, la.*

Une harmonie est donc consonnante en elle-même, lorsque tous les sons qui la forment sont disjoints.

Une harmonie est donc dissonante, lorsque entre les sons qui la forment il y en a de conjoints.

Le *si* et le *ré* sont dissonants avec le son naturel *ut*, parce qu'ils lui sont contigus ou conjoints, l'un chromatiquement, l'autre diatoniquement.

§ 15.

Parmi les harmonies dissonantes, il y en a de régulières, telles que *ut, mi, la* et *si, mi, sol;* et il y en a d'irrégulières.

Ces deux sont régulières, parce qu'elles peuvent se réduire à l'ordre naturel 1, 3, 5; car *ut, mi, la* est la même chose que *la, ut, mi* et *si, mi, sol,* la même chose que *mi, sol, si;* 1, 3, 5.

Pour distinguer ces deux espèces d'harmonies, je nommerai la première harmonie consonnante de la sixième note de la gamme, regardant le son *la* comme le principal de la consonnance; et la seconde, *mi, sol, si,* harmonie consonnante de la tierce.

La force de ces deux harmonies n'a pas l'énergie de la consonnance du corps sonore *ut, mi, sol,* quoiqu'elles suivent l'ordre 1, 3, 5.

L'organe et la raison conviennent sur ce point. L'organe, il n'est personne qui ne le sente. La raison, c'est que la première tierce du corps sonore en *ut* est majeure et telle que la nature nous en a préoccupés depuis que nous sommes nés; au lieu que la première tierce des deux autres sons *la* et *mi* est mineure.

Ces consonnances ne sont donc que les écarts les plus faibles de la loi de nature; elles n'en sollicitent pas moins le retour du corps sonore, mais elles ne le sollicitent que comme

le repos le plus parfait, qu'elles ne font, pour ainsi dire, qu'empêcher et suspendre par un choc léger.

L'ÉLÈVE.

Avec la permission de monsieur, je serais tentée de dériver de la consonnance *ut*, *mi*, *la* ou *la*, *ut*, *mi*, de ce choc si léger, l'origine si inutilement cherchée du mode mineur, et de la consonnance *si*, *mi*, *sol*, ou *mi*, *sol*, *si*, l'origine du mode mixte si dédaigneusement accueilli.

§ 16.

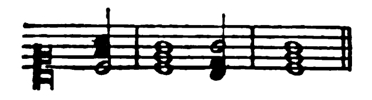
LE MAÎTRE.

Je passerai sous silence les harmonies dissonantes irrégulières de cette première classe, pour m'occuper des harmonies produites par la suppression de deux sons du corps sonore, et la substitution de deux dissonants qui les rappellent.

En conservant la tonique du corps sonore *ut*, et supprimant les deux harmoniques *mi* et *sol*, auxquels je substitue les deux appels *fa* et *la*, j'ai *ut*, *fa*, *la*, ou *fa*, *la*, *ut*, harmonie consonnante presque de la force de celle du corps sonore, que je nommerai harmonie consonnante ou simplement consonnance de la quarte. Elle appelle le corps sonore qu'elle choque dans sa tierce et dans sa quinte.

En conservant la dominante *sol* du corps sonore en *ut*, et substituant à la tonique *ut* et à l'harmonique *mi*, que je supprime, les sons dissonants *si*, *ré*, je produis une nouvelle harmonie consonnante *si*, *ré*, *sol*, ou *sol*, *si*, *ré*, que je nomme harmonie consonnante de la quinte, appel du corps sonore plus énergique qu'aucun des précédents, par le *si* et le *ré*, les voix les plus urgentes qu'on puisse employer.

Vous voyez ces deux harmonies notées, et chaque appel suivi des sons du corps sonore appelés.



Si l'on joint à ces deux harmonies ou appels l'harmonie de la sixième note, *la*, *ut*, *mi*, on formera une phrase harmonique

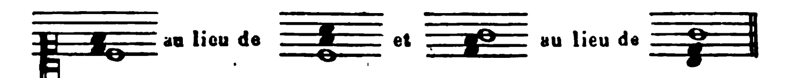
où le corps sonore est appelé par trois voix harmoniques, qui croîtront en énergie selon une proportion naturelle.

Exemple du corps sonore appelé par trois voix consonnantes.



En conservant le son principal du corps sonore, la tonique *ut*, on pourrait encore substituer à ses deux harmoniques supprimés *mi* et *sol*, les dissonants, appels ou chocs *ré* et *fa*.

Les mêmes appels ou chocs *ré* et *fa* pourraient aussi remplacer les chocs ou appels *si* et *ré*, substitués à *ut* et *mi* dans la formation de l'harmonie consonnante de la quinte; ce que j'ai pratiqué dans l'exemple qui suit.



Mais ces dernières harmonies sont encore du nombre de celles que j'ai appelées irrégulières et qui dissonent en elles-mêmes; et je n'en parlerai qu'après avoir parcouru les harmonies régulières, celles dont les sons peuvent s'ordonner suivant les nombres 1, 3, 5.

L'ÉLÈVE.

Avec la permission de monsieur, ne pourrait-on pas aussi conserver la tierce *mi* du corps sonore *ut*...

LE PHILOSOPHE.

Oui; mais il vaudrait mieux se taire et tenir la parole qu'on a donnée.

LE MAÎTRE.

Si l'on substituait, comme vous le proposez, aux harmoniques *ut* et *sol*, des dissonants, savez-vous ce qui en arriverait?

L'ÉLÈVE.

Puisque vous interrogez, il est honnête de vous répondre. Le *mi* qui resterait étant le plus faible des harmoniques du corps sonore, les harmonies qui en résulteraient...

LE MAÎTRE.

Ou trop vagues, ou trop dissonantes n'auraient plus avec le

corps sonore assez de rapport pour le rappeler. Ce que je vais vous prouver par un exemple de ces deux harmonies bizarres. Chantons-les ensemble; consultons l'organe et jugeons.



LE PHILOSOPHE.

Elles me déplaisent.

L'ÉLÈVE.

Et à moi aussi.

LE MAÎTRE.

Abandonnons-les donc pour aller aux harmonies résultantes de la substitution de trois sons dissonants à deux des sons naturels supprimés.

§ 17.

En conservant la tonique *ut* je substitue aux harmoniques *mi* et *sol*, que je supprime, les trois sons dissonants, ou les appels les plus faibles, *ré*, *fa* et *la*.

En conservant la quinte *sol*, je substitue aux sons naturels *ut* et *mi*, que je supprime, les trois sons dissonants, ou les appels les plus forts, *si*, *ré*, *fa*.

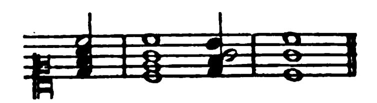
Et je nomme la première combinaison dissonance de la seconde note de la gamme; et la seconde, dissonance de la dominante.

Ces deux harmonies appellent le corps sonore ou le repos, en ce qu'elles le choquent, et qu'en même temps elles dissonent en elles-mêmes par les conjoints qu'elles renferment. Les deux sons conjoints de la première sont *ut*, *ré*, ou *ré*, *ut*. Les deux sons conjoints de la seconde sont *sol*, *fa*, ou *fa*, *sol*.

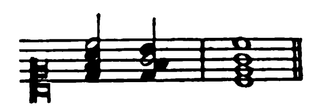
Voilà la raison qui me les fait nommer dissonantes.

Je regarde l'une comme dissonance de la seconde note, et l'autre comme dissonance de la cinquième ou dominante. Car si l'on ordonne la première par la seconde note de la gamme, *ré*, on aura *ré*, *fa*, *la*, *ut*; et si l'on ordonne la seconde par la cinquième note de la gamme, *sol*, on aura *sol*, *si*, *ré*, *fa*, ou 1, 3, 5, 7, autre ordre naturel indiqué par les appels *si*, *ré*, *fa*, *la*.

J'ai noté ci-dessous ces deux harmonies dissonantes, et montré chaque appel suivi du retour du corps sonore appelé.



Si l'on voulait faire désirer le retour du corps sonore, un peu davantage, on n'aurait qu'à le différer, en interposant le double appel des deux dissonances; comme vous le voyez :



On peut employer ces deux dissonances, chacune suivant ses quatre positions; la première, par exemple, suivant les positions *ré, fa, la, ut; fa, la, ut, ré; la, ut, ré, fa; ut, ré, fa, la;* pourvu qu'on fasse paraître ensuite le corps sonore et ses harmoniques où ils sont appelés.

Les quatre positions de ces harmonies dissonantes rendent le retour du corps sonore également agréable; et la raison en est, peut-être, qu'un des sons conjoints de l'harmonie dissonante lui est commun avec le corps sonore.

Si j'ai rejeté les harmonies où il ne reste que la tierce du corps sonore associée à deux sons substitués à la tonique et à la quinte, ce n'est pas pour admettre les harmonies où il ne resterait que cette même tierce associée à trois dissonants. On éprouve en effet qu'elles égarent si bien l'organe, qu'il ne désire aucunement le retour du corps sonore. Elles perdent la fonction importante, la fonction d'appel.

L'ÉLÈVE.

Combien cette théorie est délicate et épineuse!

LE PHILOSOPHE.

Celle des autres beaux-arts l'est-elle moins? Les principes et les effets de l'harmonie dans le style sont-ils moins déliés?

§ 18.

LE MAÎTRE.

Une troisième classe de dissonances est celle où l'on s'écarte

entièrement du corps sonore, ne conservant ni le son principal, ni ses harmoniques. Tout est supprimé, tout est remplacé par des appels ou sons dissonants. Il y en a quatre.

De ces quatre appels ou sons dissonants frappés ensemble, il résulte une harmonie dans l'ordre 1, 3, 5, 7, une grande dissonance, l'harmonie dissonante de la sensible, *si, ré, fa, la*, l'appel le plus énergique du corps sonore, *ut, mi, sol*, sur lequel il se repose avec un agrément particulier.

Ces appels, cette harmonie dissonante ne souffre point d'autre position que la naturelle et directe *si, ré, fa, la* ; 1, 3, 5, 7.

Et le corps sonore, de son côté, ne peut lui succéder que dans l'ordre naturel et direct du son principal et de ses harmoniques, *ut, mi, sol*; 1, 3, 5.

L'ÉLÈVE.

Avec la permission de monsieur, la raison de cet étrange phénomène ?

LE PHILOSOPHE.

C'est peut-être qu'il ne reste aucun son commun au corps sonore et à la dissonance, et qu'il faut aller au repos le plus simplement qu'il est possible, et le présenter avec ses harmoniques, comme la nature les a ordonnés.

La sensible sera donc au grave, et la sixte ou le son le moins dissonant à l'aigu.

LE MAÎTRE.

Mais avant que d'entamer le détail des autres dissonances, résultantes de la combinaison des appels ou autres sons dissonants, il faut que j'expose l'usage de celle-ci... Eh bien, mademoiselle, vous êtes sur le gril ? Qu'avez-vous à dire ? Parlez.

L'ÉLÈVE.

Après avoir rejeté comme vagues, comme trop dissonantes, comme égarant l'oreille, des harmonies ou combinaisons de sons dissonants, où il s'en trouverait trois ou seulement deux d'associés avec la tierce du corps sonore qu'on aurait dépouillé des deux autres sons naturels, vous admettez ici, et même avec complaisance, une harmonie composée de quatre sons dissonants, entre lesquels pas un des sons naturels du corps sonore ; et la raison de cette différence, s'il vous plaît ?

LE MAÎTRE.

Premièrement, c'est que le juge suprême, l'organe dont il n'y a point d'appel, le prononce ainsi.

L'ÉLÈVE.

Ce que je demande, c'est la raison de son indulgence aussi bizarre que son dédain.

LE PHILOSOPHE.

C'est qu'apparemment ce son naturel du corps sonore est trop faible pour le représenter, et assez fort pour causer de la confusion. Dans cette grande dissonance de la sensible, suivie du corps sonore avec tous ses harmoniques, on offre d'abord à mon oreille tous les dissonants de la gamme, purs et sans mélange; puis le corps sonore avec son cortége, et les uns et les autres dans leur position naturelle; la gamme partagée rigoureusement en deux portions ; d'un côté ce que la nature a produit, de l'autre ce que l'art a imaginé pour la faire valoir et désirer; pas la moindre distraction, ni là, ni ici.

§ 19.

LE MAÎTRE.

On peut à discrétion employer à la basse les trois sons du corps sonore; et de ce triple emploi, il résultera trois rapports, et trois accords.

L'emploi du son principal, 1, à la basse, outre l'unisson, donnera l'accord 3, 5, ou l'accord parfait.

L'emploi du second son, 3, ou de la tierce, à la basse, donnera l'accord 3, 6, 8, ou l'accord de tierce et sixte.

L'emploi du troisième son ou de la quinte 5, donnera l'accord 4, 6, 8, ou l'accord de sixte et quarte.

Les autres harmonies consonnantes qui appellent le corps sonore par leurs sons dissonants avec les siens produisent les mêmes accords, par le même emploi de leurs sons à la basse.

L'harmonie qui appelle contraint le retour du corps sonore. La basse qu'on donne à cette harmonie détermine la basse de l'accord appelé, et la forme sous laquelle les sons du corps sonore doivent se présenter.

Exemple. Si je donne à l'harmonie consonnante de la

sixième note, *la*, *ut*, *mi*, pour basse la sixième *la*, il faut que je donne aux sons du corps sonore appelé la forme *sol*, *ut*, *mi*, ou la troisième note est à la basse. Car le son *la* dissonant avec la quinte *sol* appelle ce dernier son, et n'en appelle pas un autre.

L'ordre ou la forme sous laquelle les sons du corps sonore doivent paraître, quand ils sont appelés, est déterminée par la forme des appels.

Ai-je appelé le corps sonore par l'harmonie consonnante de la sixte *la*, *ut*, *mi*, employée suivant sa seconde position, ou sous la forme *ut*, *mi*, *la?* il faut que j'emploie les sons du corps sonore sous la forme et sous la seule forme *ut*, *mi*, *sol*.

Si après avoir employé les sons du corps sonore sous la forme *mi*, *sol*, *ut*, je quitte la modulation d'*ut* pour passer à celle de sa quinte *sol*, je suis forcé d'employer les sons *sol*, *si*, *ré* de ce nouveau corps sonore sous la forme de *ré*, *sol*, *si*. Toute autre position ferait mal; car les sons du corps sonore *ut*, *mi*, *sol*, que j'enlève à la modulation d'*ut*, et que j'attribue à la modulation de *sol*, sous la forme de *mi*, *sol*, *ut*, harmonie de la quatrième note de la gamme *sol* où je me suppose, déterminent, en qualité d'appels, la forme des sons appelés. Le *mi* et l'*ut* sont devenus sixième et quatrième notes de la gamme de *sol* et sollicitent l'un la quinte *ré* et l'autre la tierce *si*. Il faut donc écrire...

L'ÉLÈVE.

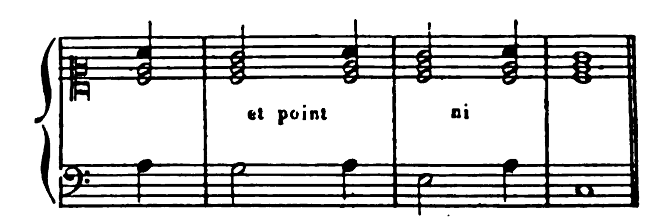
Que cela est beau et général ! Je ne sais jusqu'où ne mènerait pas ce petit nombre de lignes bien méditées.

LE MAÎTRE.

Il faut donc écrire :



Voici un exemple de la préférence de la basse du corps sonore déterminée par la basse de l'harmonie dissonante des appels :



Écoutez-moi bien. Les musiciens qui se presseront de prononcer avant que de m'avoir compris crieront à l'hérésie, au blasphème; mais il n'en est pas moins vrai que ce n'est ni le goût, ni le génie qui fixent de préférence le son de la basse et la position des harmonies; c'est l'ordre et la nature des sons qui font appels; et comme ce qui était appelé devient d'un temps à un autre appel, et que ce qui était appel devient au même instant, appelé, il s'ensuit une chaîne ininterrompue, nécessaire, qui pourrait être infinie, sans que rien pût la briser, qu'au mépris des règles éternelles de l'art. La sixième note appelle et force le retour de la cinquième; la septième note appelle et force le retour de la huitième. On n'a pas même le choix d'un unisson de cette huitième note.

L'ÉLÈVE.

Quel rigorisme! Voilà un jansénisme musical que vous n'aviez pas en m'enseignant le catéchisme.

LE MAÎTRE.

On ne révèle pas toute l'austérité de la doctrine aux néophytes. Cela les effaroucherait et retarderait leur initiation. A quelques termes près, c'était cependant le même fonds. Je vous disais : Observez les positions; et je vous dis à présent : Soumettez-vous à la loi des appels.

§ 20.

L'harmonie de la quinte ou dominante, dissonant avec celle du corps sonore, en est par conséquent un appel. Cependant on en peut faire un repos.

L'harmonie dissonante de la seconde note de l'octave *ré, fa, la, ut,* dissonant avec celle du corps sonore *ut, mi, sol,* en est par conséquent un appel. Cependant elle peut inviter au repos

de la quinte ou dominante. Car si *ré*, *fa*, *la* appellent *ut*, *mi*, *sol*; *fa*, *la*, *ut* appellent également *sol*, *si*, *ré*.

Pareillement l'harmonie consonnante de la tierce *mi*, *sol*, *si*, sollicite le repos de la dominante par le *mi*, et le retour du corps sonore par le *si*. Son appel à la dominante est même plus agréable et plus usité.

On peut donner pour basse à la dissonance de la seconde les quatre sons qui la composent. On a donc ici quatre rapports différents, et quatre accords dont les noms vous sont connus.

L'harmonie dissonante de la dominante admet pour basse, outre les sons qui la composent, les sons mêmes du corps sonore qui sauvent par anticipation les dissonances de cet appel, et forment des rapports et des accords qui vous sont connus.

L'ÉLÈVE.

Permettez-vous?

LE MAÎTRE, faisant un signe de tête.

L'ÉLÈVE.

Vous permettez à la façon de Jupiter... et voilà la tierce majeure, même mineure, cette tierce qui fourvoie, qui brouille, qui égare, introduite parmi les sons dissonants de l'harmonie de la dominante; et s'il me prenait envie d'omettre dans l'harmonie le *sol* et le *si*, il me resterait *mi*, *ré*, *fa*, précisément une de celles que vous avez proscrites dans un de vos précédents paragraphes.

LE MAÎTRE.

Et qui est-ce qui vous a dit que vous puissiez bannir sans conséquence les sons que vous supprimez de cet accord? Mais c'est à monsieur votre père à répondre à cette difficulté qui attaque les raisons qu'il vous a données du vice des harmonies où l'on ne conserve que la tierce du corps sonore.

LE PHILOSOPHE.

Dites, une des raisons.

LE MAÎTRE.

Et ajoutez que ceci est moins un traité de l'art, qu'un sommaire des chapitres à remplir.

La grande dissonance ne fait bien que sa première note, la sensible, à la basse. L'accord qui en résulte...

L'ÉLÈVE.

Est tierce, fausse quinte et septième, ou simplement fausse quinte et septième.

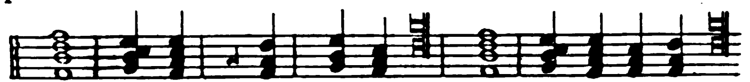
LE MAÎTRE.

Et voilà l'abus des permissions légèrement accordées.

§ 21.

Quoique chacune de ces harmonies appelle le corps sonore et fasse désirer son retour, et par des sons qui dissonent en elles-mêmes, et par des sons qui dissonent avec les sons naturels du corps sonore, cela n'empêche point que ce corps, avant de se montrer, ne se fasse solliciter par plusieurs voix successives.

Voici deux exemples où il ne cède qu'à la quatrième ou cinquième sommation :



J'estime l'énergie des appels du corps sonore, selon l'ordre qui suit, à une exception près :

Premier appel du corps sonore, le plus faible, harmonie de la sixte.

Second appel du corps sonore, harmonie de la quarte.

Troisième appel du corps sonore, harmonie consonnante de la quinte.

Quatrième appel du corps sonore, harmonie dissonante de la seconde.

Cinquième appel du corps sonore, harmonie dissonante de la dominante.

Sixième appel du corps sonore, la grande dissonance.

De ces appels le troisième est plus fort que le quatrième, quoiqu'il ne renferme que deux sons dissonants, et qu'il y en ait trois dans le quatrième. Mais ces deux voix du troisième appel sont plus pressantes que les trois voix du quatrième. Souvent aussi ou je conclurais après ce troisième appel ou je suspendrais, en lui substituant le premier appel, celui de la sixte, l'écart le plus léger de la nature, et le moins dissonant possible avec le corps sonore. Aussi pour mieux indiquer la suspension, dans la dernière phrase, où j'appelle cinq fois le corps sonore,

j'ai fait une pause après ce premier appel qui est le troisième dans la phrase.

LE PHILOSOPHE.

Plus vous avancez, plus vos principes se fortifient. Ou je me trompe fort, ou je vois éclore les vrais germes du goût en musique.

LE MAÎTRE.

Je regarde l'harmonie de la tierce comme le premier appel au repos de la quinte. Je laisse en arrière les difficultés qu'on pourrait me proposer, et je jette en passant des vérités dont je donnerai la démonstration dans des éléments complets.

Je regarde l'harmonie dissonante de la seconde, dans son second emploi, comme seconde route vers le repos de la quinte.

§ 22.

Il est naturel de faire entendre au commencement d'une mesure le corps sonore appelé. Ce serait presque un contre-sens que de placer le repos ailleurs.

J'ai peut-être un peu négligé cette règle dans les leçons de pratique que je vous ai données; mais alors il n'était pas question de ponctuation.

L'ÉLÈVE.

De la ponctuation, en musique! J'aime cette expression, et je ne saurais vous dire combien j'en sens la justesse. Je ne commence à bien jouer que quand j'ai saisi les membres de la phrase musicale; et j'ai toute la peine du monde à lire et entendre ceux qui ponctuent mal.

LE MAÎTRE.

Et il y en a beaucoup qui tombent dans ce défaut, sans s'en douter.

L'ÉLÈVE.

Et beaucoup plus qui l'évitent, par instinct.

LE MAÎTRE.

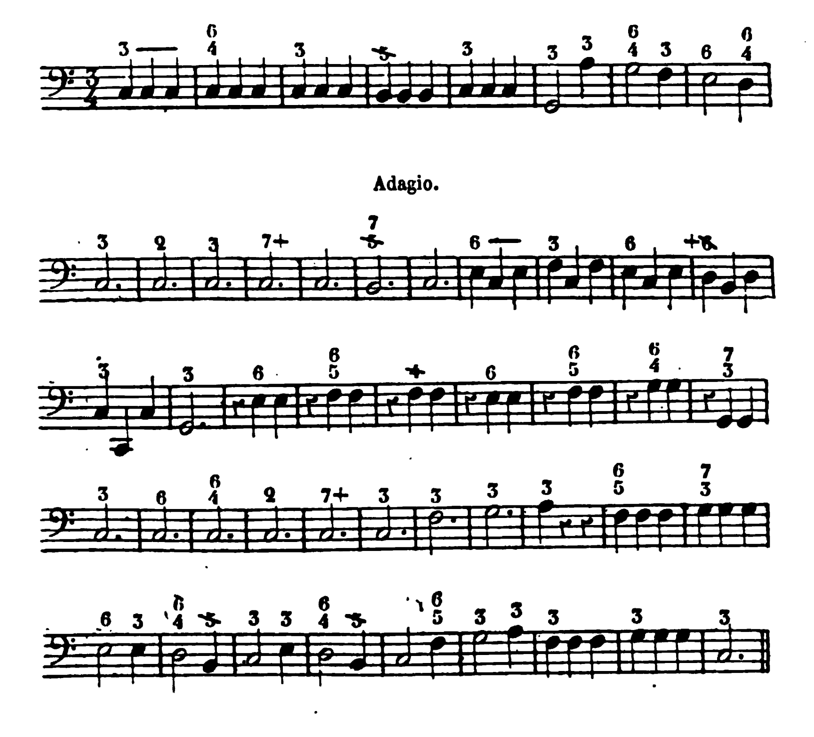
Les appels ne sont pas tous également pénibles et urgents. Ils renferment plus ou moins de dissonances. Les sons dissonants se heurtent plus ou moins durement entre eux, ou choquent plus ou moins fortement les sons du corps sonore, selon que les intervalles de leurs sons passent diatoniquement ou chromatiquement à ceux du corps sonore. Le corps sonore même prendra plus ou moins de temps, selon qu'il aura été plus ou moins laborieusement sollicité.

Les exemples qui suivent éclairciront ma pensée :



Après un peu de fatigue, un soupir vers le repos, je me repose sur la dominante. Là je reprends haleine ; et pour mieux goûter le repos final, je m'y traîne par trois dissonances consécutives. La basse du dernier accord ou appel, étant un son naturel qui n'appelle rien, me laisse la liberté de choisir au corps sonore une basse, et je donne la préférence à la tonique, pour finir avec l'accord parfait.

Voici un autre modèle de ponctuation, où les appels sont ordonnés relativement à leurs énergies. Je me suis contenté d'indiquer les harmonies par les chiffres :



Dans cet exemple, le corps sonore, docile à la voix, répond à chaque appel particulier. Il y est précédé de deux, de trois, de quatre, de cinq appels.

L'harmonie de la tierce et la dissonance de la seconde note y font bien leur devoir d'acheminer vers le repos de la dominante.

Plusieurs fois, je laisse le corps sonore, pour m'arrêter sur cette dominante. Il est vrai que ce corps sonore, considéré relativement à la consonnance de la quinte, forme lui-même un appel.

LE PHILOSOPHE.

Mademoiselle, voilà un exemple court à la vérité, mais qui bien médité vous apprendra ce que c'est que la pureté du style et du goût.

LE MAÎTRE.

Et vous indiquera la source d'où sont découlées les différentes sortes de mesure.

La phrase harmonique formée d'un double ou quintuple appel consécutif peut être considérée comme la source ou le modèle de la mesure à deux temps.

La phrase harmonique de quatre appels consécutifs, comme la source ou le modèle de la mesure à quatre temps.

Les simples appels suivis du corps sonore, comme la source ou le modèle de la mesure à trois temps.

La phrase harmonique de trois appels consécutifs, comme la source ou le modèle des pièces qui commencent par une portion de mesure en levant.

LE PHILOSOPHE.

Et c'est de là qu'il faut déduire l'explication d'un phénomène dont j'ai souvent et inutilement demandé la raison, de la mesure battue à temps vrai ou à temps faux; je disais : Qu'importe que la main soit en l'air, ou soit baissée, pourvu que la durée de chaque mesure et de chaque portion de mesure soit rigoureuse. L'instinct, la raison, l'organe demandaient le repos et l'aplomb de la main, au moment même du repos de l'organe.

L'ÉLÈVE.

La main se baisse en musique, comme l'intonation tombe en éloquence, au point, à la fin de la phrase.

LE MAÎTRE.

Le petit exemple de trois appels suivis du corps sonore marque l'origine des pauses.

Car des appels d'énergies différentes, une fois désignés par des notes de diverses durées, il a fallu des pauses pour conserver à chaque appel son véritable caractère, et compléter la mesure; et ces pauses ont été d'autant plus nécessaires qu'on se sentait porté naturellement à faire entendre le corps sonore au commencement de la mesure.

Si cet exemple montre l'observation de cette loi de nature, il en montre aussi l'infraction adroite, lorsque le corps sonore devenant lui-même un appel, prolonge la phrase, trompe l'attente, conduit au repos de la quinte, et lie la dernière partie de la mesure avec la suivante.

LE PHILOSOPHE.

Et les syncopes?

LE MAÎTRE.

Et tant d'autres phénomènes que j'omets?

LE PHILOSOPHE.

Combien la force aveugle de nature a inspiré de choses aux hommes de génie!

LE MAÎTRE.

En musique et dans tous les beaux-arts, les grands ouvrages ont été faits; ensuite sont venus les critiques dont toute la science s'est réduite à prouver que les hommes de génie s'étaient conformés, sans s'en douter, à l'inspiration de nature.

LE PHILOSOPHE.

De là l'imbécillité des critiques qui, ne connaissant pas la variété infinie de cette inspiration, ont restreint les arts, par des règles fondées sur un petit nombre d'exemples.

LE MAÎTRE.

On peut transporter l'exemple précédent en mineur, observant que l'harmonie, tant dissonante que consonnante de la quinte, varie par la licence et l'introduction de la sensible. Quelle qu'en soit la raison, il est sûr que l'organe ne s'accommode point des huit sons consécutifs et non altérés de l'octave mineure.

LE PHILOSOPHE.

C'est un phénomène dont la raison est cachée dans la con-

formation de l'organe de la voix qui a appris ensuite à l'oreille à rejeter ce qui la peinait.

§ 23.

LE MAÎTRE.

La grande dissonance, outre qu'elle appelle le corps sonore, peut encore être regardée comme harmonie dissonante de la seconde, en mineur de *la*, relatif d'*ut*. Par cette métamorphose, elle appellera le corps sonore en *ut*, celui du mineur de *la*, son relatif, le repos de sa quinte, avec et sans la licence comme vous voyez :



La grande dissonance de chaque modulation sollicite donc à la fois et le corps sonore, et le repos principal du mineur relatif, et les deux repos de la dominante dans le même mineur.

J'aimerais mieux nommer la principale consonnance en mineur : principal repos, que corps sonore en mineur.

L'ÉLÈVE.

Premièrement, parce que c'est parler peu correctement puisqu'il n'y a point de corps sonore en mineur.

LE MAÎTRE.

Celui dont il s'agit ici n'est autre chose que le premier appel au majeur relatif.

La grande dissonance en mineur admettant, par licence, la sensible au lieu de la septième, s'étend bien davantage.

Ses quatre sons n'ayant entre eux ni conjonction chromatique, ni conjonction diatonique, elle peut se pratiquer selon toutes ses positions. Pas un de ses sons qui ne fasse bien à la basse. Elle fournit donc quatre rapports et par conséquent quatre accords qui vous sont familiers ; car cette grande dissonance en mineur n'est autre chose que ce que nous avons appelé harmonie d'emprunt.

L'ÉLÈVE.

C'est sans doute ici que vous allez vous acquitter.

LE MAÎTRE.

De quelle promesse?

L'ÉLÈVE.

De me dire quelque chose de mieux sur cette harmonie d'emprunt.

LE MAÎTRE.

Je m'en souviens; et chose promise, chose due.

Cette grande dissonance accompagne encore les sons du corps sonore, et les accords des deux premiers vous sont connus.

Mais par la raison qu'elle accompagne la tonique et sa tierce. par anticipation, et non par supposition, comme on a dit jusqu'à présent, elle peut accompagner la dominante avec laquelle elle fait tierce majeure, septième et neuvième diminuée; accord loyal, et employé par d'habiles compositeurs.

Mais ce qui ajoute singulièrement à la fécondité de cette harmonie, c'est la propriété de ses quatre sons d'être en même temps les quatre dissonants de quatre modulations différentes dont elle appelle indistinctement le corps sonore.

En mineur d'*ut*, par exemple, cette grande dissonance est *si*, *ré*, *fa*, *la* bémol.

Mais en mineur de *mi* bémol, la grande dissonance est *ré*, *fa*, *la* bémol, *ut* bémol.

En mineur de *fa* dièse, la grande dissonance est *mi* dièse, *sol* dièse, *si*, *ré*.

En mineur de *la*, la grande dissonance est *sol* dièse, *si*, *ré*, *fa*.

Or, tous ces sons sont les mêmes sous différents noms.

Donc il est vrai, comme je l'ai dit, qu'elle forme appel à la fois à quatre corps sonores en mineur, si mademoiselle permet de s'exprimer ainsi.

Donc chacun de ses sons peut devenir sensible; et cette conséquence désigne clairement les quatre corps sonores invités.

Si l'on observe de plus que ces quatre sons sont séparés par tierces, il sera facile de frapper une grande dissonance en une modulation quelconque mineure; puisque ces quatre sons sont les dissonants de l'octave, la septième ou sensible par exception, la seconde, la quarte et la sixte, ou les trois premiers sons qui répondent dans l'octave diatonique aux trois premiers nombres pairs avec la sensible.

Voici la grande dissonance en mineur de *ré*, avec le retour des quatre corps sonores qu'elle appelle en même temps :



J'en ai fait deux exemples ; un premier pour qu'on vît clairement que les quatre sons qui la forment sont les mêmes.

Un second où j'ai placé ces quatre sons dans leur ordre naturel, afin de faciliter la connaissance de la modulation.

A présent, monsieur, je vous demanderai quel jugement vous portez de la basse fondamentale ; si vous la croyez bien propre à dévoiler les vrais ressorts de la marche musicale.

L'harmonie dissonante *sol*, *si*, *ré*, *fa* doit être sauvée par l'harmonie consonnante *ut*, *mi*, *sol*. Et pourquoi cela ? pourquoi ? C'est que la basse fondamentale *sol* de la première demande à retourner à la basse fondamentale *ut* de la seconde ? Et pourquoi cela ? pourquoi ? C'est que la basse fondamentale *sol* est le produit d'*ut*, et que le produit recherche son générateur. Voilà bien des fondements, bien des tours, bien des retours. En bonne foi, monsieur, est-ce là de la physique ? Est-ce là de la théorie, ou un vain étalage de mots ?

Mais les accords si fréquemment dispersés dans les compositions musicales où l'on ne trouve que la sensible, la seconde, la quarte et la sixte mineure présentaient bien un autre embarras à la basse fondamentale et à son inventeur. Que fait un bon logicien ? que fait un bon physicien, lorsqu'il rencontre un phénomène qui contredit son hypothèse ? Il y renonce. Que fait un systématique ? Il force, il tord si bien les faits, que, bon gré, malgré, il les ajuste avec ses idées ; et c'est ce qu'a fait Rameau.

Demandez-lui pourquoi l'accord *ut*, *mi* bémol, *sol* sauve tous ces accords ; c'est, vous répondra-t-il, que la basse fondamentale *sol*, de tout accord qui conduit à la consonnance de la tonique, est sous-entendue ; c'est que le *la* bémol emprunté a pris sa place et agi sous son nom. Si ce verbiage explique

quelque chose, il n'y a plus rien d'obscur, ni en musique, ni en aucune science, ni en aucun art; car où est la question à laquelle on ne puisse imaginer sans effort une réponse équivalente à celle de Rameaù? Supposez que le phénomène à expliquer soit l'opposé, et qu'*ut, mi* bémol, *sol*, ne puisse plus sauver les accords dont il s'agit; Rameau n'aura d'autre chose à faire qu'à rendre ses réponses négatives, et elles iront tout aussi bien, et même mieux... Mais, monsieur, vous ne me dites rien?

LE PHILOSOPHE.

Que voulez-vous que je vous dise? Il y a longtemps que ce vice du système de Rameau m'avait frappé, moi et beaucoup d'autres. Mais le moyen de s'élever contre une grande autorité fondée sur de grands ouvrages? Et puis j'étais enchanté d'une doctrine appuyée sur un phénomène naturel qui présentait une base solide à un art où l'on n'avait eu jusqu'alors d'autres guides que la routine et le génie. Je me serais reproché la moindre objection contre une méthode qui abrégeait le temps et l'étude; et lorsque je rencontrais quelques détracteurs de la basse fondamentale, surtout étrangers, Allemands ou Italiens, j'attribuais leur dédain à jalousie de métier; ou je me disais: Notre musique nationale est plate, insipide, et le mépris de nos productions a passé à nos connaissances théoriques.

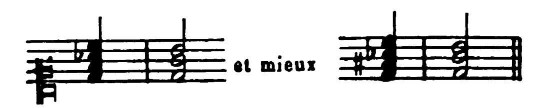
L'ÉLÈVE.

Comme si l'on n'avait pas l'expérience journalière qu'on peut trouver de beaux chants et ignorer parfaitement les principes de l'harmonie; et connaître à fond ces principes, et ne produire que de mauvais chants.

LE MAÎTRE.

L'harmonie dissonante de la seconde en mineur peut être fortifiée dans sa pente vers le repos de la dominante.

EXEMPLE. En mineur d'*ut*, au lieu de faire *ré, fa, la* bémol, *ut*; *sol, si, ré*; écrivez *ré, fa* dièse, *la* bémol, *ut*; *sol, si, ré*, et vous aurez un appel vers la dominante beaucoup plus énergique.



Cette dissonance en mineur, ainsi fortifiée, se nomme harmonie superflue, et appelle *sol, si, ré* comme repos de la dominante et comme corps sonore; comme repos, par *la* bémol, *sol;* comme corps sonore, par *fa* dièse, *sol.*

Cette harmonie superflue, n'étant plus régulière, ne fait bien qu'avec la sixte mineure pour basse, et donne une quarte superflue, une sixte superflue, et une tierce majeure; c'est pourquoi on la nomme sixte superflue.

Si elle est pauvre en accords, sa stérilité est bien réparée par son aptitude à devenir à la fois superflue en deux modulations, faisant un égal appel à deux dominantes distantes l'une de l'autre d'une fausse quinte ou d'un triton.

Les mêmes sons exprimés par *ré, fa* dièse, *la* bémol, *ut,* et *sol,* dièse, *si* dièse, *ré, fa* dièse, sollicitent *sol, si, ré,* et *ut* dièse, *mi* dièse, *sol* dièse, ou le repos de la dominante en *ut* et en *fa* dièse.

Voyez l'exemple qui suit :



La portée inférieure montre ces harmonies superflues dans leur ordre naturel, et laisse distinguer facilement la modulation et l'ordre des sons de la dissonance de seconde.

La supérieure montre plus nettement l'identité des sons des deux harmonies superflues... Que regardez-vous, mademoiselle?

L'ÉLÈVE.

Le soleil qui touche à l'horizon.

LE MAÎTRE.

Nous achèverons en même temps notre tâche.

§ 24.

Entièrement écarté de la nature par la suppression totale du corps sonore et de ses harmoniques, on peut, outre la

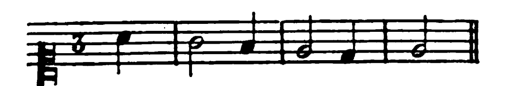
grande dissonance, former encore d'autres appels, en combinant trois à trois, deux à deux, des sons dissonants.

En frappant ensemble les trois sons dissonants les plus faibles, *ré*, *fa*, *la*, on produit l'harmonie consonnante de la seconde note de la gamme qui appelle aussi le corps sonore et produit comme ses semblables, avec ses trois notes à la basse, trois accords consonnants, et de plus, sur la tonique, un accord de seconde.

Les trois sons dissonants les plus forts, frappés ensemble, font aussi un appel du corps sonore. L'harmonie n'en est en elle-même ni consonnante ni dissonante, mais elle peut accompagner les mêmes basses que l'harmonie dissonante de la dominante, et on en obtient les mêmes accords.

En combinant les sons dissonants deux à deux, on engendre quatre autres appels : *fa*, *la*; *ré*, *fa*; *si*, *ré*; *si*, *fa*, qui sollicitent le retour de deux sons du corps sonore, comme un seul son dissonant sollicite le retour d'un seul des sons du corps sonore.

Voici un exemple de deux sons naturels diversement appelés par des sons dissonants qui se succèdent; car les appels ont lieu dans la mélodie comme dans l'harmonie :



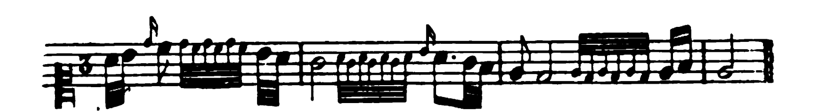
C'est là le canevas d'un bout de chant qu'un musicien italien broderait de la manière suivante :



Pour lier ensemble les sons principaux, il emploierait d'autres sons tant diatoniques que chromatiques; mais il se garderait bien de traiter ces sons de passage, qui servent de teintes et de nuances entre les diatoniques, comme des sensibles de nouvelles modulations.

Un musicien français aimerait mieux fredonner sur tous les sons tant naturels que dissonants; sacrifier même le goût,

l'expression, le mouvement et la mesure, à la cadence, si par hasard il réussit à la bien grelotter, et disposer du précédent canevas, comme vous voyez :



Il ne serait pas difficile de s'étendre davantage sur la combinaison des sons dissonants, sur les accords qui en émanent, selon les basses différentes qu'on peut leur donner, sur les appels au corps sonore et sur son retour ; mais à quoi bon entrer dans des détails que tout élève qui réfléchit suppléera de lui-même? C'est assez d'avoir ouvert la voie à l'entrée de laquelle la nature a tracé ces mots : « Il n'y a que trois sons naturels, UT, MI, SOL », et le doigt de l'art a écrit au-dessous : « Et quatre sons, SI, RÉ, FA, LA, qui joignent et choquent les trois sons naturels, et forment par ces chocs pénibles la variété des appels au corps sonore et à ses harmoniques ; toute la mélodie et toute l'harmonie. »

Une science physique ou morale est bien avancée, lorsque la première intonation de nature est connue. Les autres marches n'en sont que des écarts qui, par leur gêne et leur dissonance, en pressent plus ou moins le retour, et le ramènent plus utile et plus agréable.

Et c'est ce qui me restait à vous dire, afin que les règles de pratique que je vous ai prescrites ne continuassent pas à vous paraître arbitraires.

L'ÉLÈVE.

Et l'on peut à présent s'expliquer sans vous interrompre.

LE MAÎTRE.

Assurément.

L'ÉLÈVE.

Et ces harmonies qui ne peuvent se réduire à l'ordre naturel des nombres impairs 1, 3, 5, ou 1, 3, 5, 7, et que par cette considération vous avez appelées irrégulières?

LE MAÎTRE.

Je n'y pensais plus.

L'ÉLÈVE.

Ut, *fa*, *sol* est, si je ne me trompe, une des premières que vous nous ayez citées.

LE MAÎTRE.

Je n'ai qu'un mot à vous en dire. Ces sortes d'appels ne se supportent guère qu'au-dessus de la tonique. J'en dis autant de ces fameux accords de suspension qui semblent comme tombés des nues dans tous les systèmes de musique, et qui ne sont que des corollaires naturels et simples du mien.

Mais c'est assez parler musique; employons le peu d'instants qui nous restent à gagner de l'appétit par l'exercice.

L'ÉLÈVE.

C'est-à-dire que nous vous aurons à souper.

LE PHILOSOPHE.

J'y comptais.

Après quelques tours de promenade, le philosophe, s'adressant à M. Bemetz..., lui demanda par quel motif il n'avait pas ordonné ses leçons de pratique d'après ses principes spéculatifs? C'est, lui répondit M. Bemetz... avec une franchise qui n'est pas ordinaire, qu'ils n'étaient pas alors suffisamment développés, et que quand ils l'auraient été davantage, peut-être eût-il encore été mieux d'écrire son traité comme il avait fait.

LE PHILOSOPHE.

Et la raison? Il me semble que, tout à fait neuf, il en eût été plus original et plus piquant.

LE MAÎTRE.

Et peut-être moins lu, moins entendu et moins utile. Ce n'est pas en heurtant violemment les préjugés qu'on en vient à bout. Je ne prononce rien sur l'orthodoxie de ces missionnaires accommodants, qui sollicitaient auprès des idolâtres la permission, pour leur Dieu, de partager le piédestal avec le Dieu du pays. Quant à leur politique, je vous jure qu'elle était bonne. Peu à peu, le nouveau venu poussait son camarade; peu à peu la place du piédestal se rétrécissait pour celui-ci, jusqu'à ce qu'il ne lui en restât plus, et qu'il fût obligé de tomber à terre.

C'est ce que j'ai fait. J'ai tâché de mettre sur le piédestal les chocs et les appels à côté de la basse fondamentale. Le

temps, si j'ai raison, fera le reste. Cependant j'en avais assez dit par-ci, par-là, pour que les infidèles fussent préparés à recevoir ma doctrine, quand il me plairait de la révéler.

L'ÉLÈVE.

Et c'est ce que vous venez de faire.

LE MAÎTRE.

Bien malgré moi, cela n'est pas encore mûr.

L'ÉLÈVE.

Il vaut encore mieux cueillir son fruit vert que de l'abandonner au pillage.

LE MAÎTRE.

Mon jardin était ouvert à tant de monde, que j'ai craint que cela ne m'arrivât.

LE PHILOSOPHE.

Le contenu de ces trois petits cahiers que vous venez de nous lire, étendu à toutes les conséquences qu'on en pourrait tirer, fournira, quand vous en aurez le temps, un traité complet qui laissera bien peu d'arbitraire dans l'art musical. Il serait si facile et si clair qu'à l'aide d'un bon guide et de sept à huit mois d'application suivie, sans la moindre connaissance préliminaire de la musique, sans savoir ce que c'est qu'une croche, je ne doute nullement qu'on ne se rendît maître de l'harmonie; que cette science ne devînt une partie de l'éducation aussi générale et aussi commune que la lecture, l'écriture et l'arithmétique, et qu'avant un petit nombre d'années, il n'y eût dans le parterre de nos spectacles lyriques un certain nombre d'auditeurs assez musiciens pour suivre la facture d'une pièce et la juger.

LE MAÎTRE.

Je le crois, et je me suis convaincu par différents essais que mes leçons, telles que je les publie, suffisent pour ce que vous désirez. A présent même, j'ai des élèves qui ont commencé les uns fort jeunes, les autres dans un âge assez avancé, et qui préludent avec une hardiesse et une variété qui ne se conçoit pas, bien qu'il y en ait quelques-uns parmi eux incapables de lire et d'exécuter un menuet. Et quelle merveille y a-t-il à cela, s'il vous plaît? La musique est une langue; ne faut-il pas savoir parler avant que d'apprendre à lire et à écrire? Le cla-

vier, c'est l'alphabet; les touches, ce sont les lettres. Avec ces lettres, on forme des syllabes; avec ces syllabes, des mots, avec ces mots, des phrases; avec ces phrases, un discours. Je ne quitte mes élèves que quand ils en sont là; et comme vous savez, je ne les garde pas longtemps. Il vient un moment où je leur dis : Parlez, et ils parlent. Je les écoute quelques mois, au bout desquels je leur dis : Voulez-vous à présent savoir lire? Prenez un maître à lire. Voulez-vous savoir écrire? Écrivez. L'exécution des pièces, l'accompagnement n'est qu'une lecture dont je ne me mêle pas. Quand vous saurez lire, si vous avez de la patience, vous n'aurez besoin de personne pour vous apprendre à accompagner. Vous entendrez votre auteur en l'accompagnant; au lieu que si vous ignorez l'harmonie, vous l'accompagnerez sans l'entendre; précisément comme celui qui lit du grec, sans savoir le grec. Vous voyez bien ces touches, leur combinaison représente toute la musique qu'on a faite et qu'on fera; il y a des caractères à l'aide desquels on les transporte sur le papier. Étudiez ces caractères. L'étude en est longue, difficile et pénible; mais à la fin de cette étude, vous saurez tout. Vous saurez rendre vos pensées; vous saurez encore lire et rendre les pensées des autres. Si vous vous souciez peu de ce dernier talent, eh bien, vous ressemblerez à beaucoup d'honnêtes gens qui parlent bien sans savoir ni ni écrire, ni lire.

L'ÉLÈVE.

Tout ce que vous dites est vrai, et vrai à la lettre. Qui le sait mieux que moi? Avec tout cela, il se passera du temps, et l'on aura entendu grand nombre de vos élèves, avant qu'on cesse de regarder comme le plus étrange paradoxe qu'on ait jamais avancé la possibilité d'apprendre l'harmonie sans connaître une note de musique.

LE PHILOSOPHE.

Quoiqu'il y ait des nations où les gens du peuple, où les habitants de la campagne chantent en parties sans la moindre étude pratique de l'art, chantent comme ils parlent, aussi ignorants en musique qu'ils le sont en grammaire, on niera qu'on puisse faire ici par institution ce qui se fait ailleurs par habitude.

Mais il faut que je vous annonce une autre affliction à laquelle

il serait bien extraordinaire que vous échappassiez. On n'oblige pas les hommes ; on n'obtient pas impunément de la célébrité, méritée ou non méritée. Mais les peines auxquelles on s'est attendu en deviennent moins cuisantes ; attendez-vous donc qu'au moment où votre ouvrage paraîtra, il sera dédaigné par des ignorants hors d'état, je ne dis pas de vous entendre, mais de vous lire ; que d'autres plus éclairés, mais aussi jaloux, aussi méchants s'occuperont à décrier vos principes qu'ils étudieront secrètement pour les montrer à d'autres ; et qu'après cette tentative infructueuse, ils s'épuiseront en recherches pour vous dépouiller de vos idées et en faire honneur à quelque ancien ou à quelque moderne, sur un mot jeté au hasard dont l'auteur n'aura connu ni la valeur, ni la portée.

L'ÉLÈVE.

Et si cela vous arrive, que ferez-vous ?

LE MAÎTRE.

Je me tairai.

L'ÉLÈVE.

C'est le parti le plus sage ; et j'aime de tout mon cœur quelqu'un qui se félicite tous les jours de l'avoir pris.

LE MAÎTRE.

Mais d'où vient cette fureur d'anéantir la gloire d'un inventeur, ou de l'affaiblir en la distribuant à ceux qui n'y ont pas le moindre droit? Qu'y gagnent-ils?

L'ÉLÈVE.

Ce qu'ils y gagnent? De vous enlever votre manteau pour le jeter sur les épaules d'un homme qui est bien loin, ou qui n'est plus.

LE PHILOSOPHE.

Ce qu'ils y gagnent? De dépecer le manteau en tant de petits morceaux qu'on n'en puisse revêtir personne, et qu'on reste aussi nu qu'eux.

LE MAÎTRE.

Efforts inutiles ! ce qui est vrai est vrai.

LE PHILOSOPHE.

Quant à moi, j'atteste...

LE MAÎTRE.

J'atteste que vous avez promis au libraire Bluet une belle préface. J'atteste que vous m'avez permis de dédier mon ouvrage à mademoiselle votre fille, ma première élève en harmonie.

LE PHILOSOPHE.

Je satisferai M. Bluet avec un mot dont j'ai le privilége en qualité d'éditeur. Pour la dédicace, je crois qu'il est aussi sage à elle et à moi de s'y refuser, qu'il est bien à vous d'y avoir pensé. L'obscurité est de l'apanage d'une petite particulière et peut-être de toutes les femmes. Les plus ignorées sont communément les plus estimables. Dans ce moment même, j'éprouve à parler de mon enfant une sorte de pusillanimité qui m'est toute nouvelle. Mais il y aurait un moyen de concilier votre souhait avec notre répugnance. Ce serait de dédier à tous vos élèves un ouvrage à la perfection duquel ils ont tous plus ou moins contribué. Il y aurait de la justice à distribuer ainsi votre hommage, et je n'y vois nul inconvénient.

LE MAÎTRE.

Ah! monsieur!

L'ÉLÈVE.

Monsieur Bemetz... vous êtes trop raisonnable pour n'être pas de l'avis de mon papa. Il est impossible qu'un parti que tous les gens sensés approuveront, et qui n'offensera personne, ne soit pas le meilleur à suivre.

LE MAÎTRE.

Mademoiselle,

Je n'aurais peut-être jamais rien composé sur l'harmonie, sans vous. C'est pour votre instruction que j'ai écrit ces leçons; je les ai perfectionnées en vous enseignant. C'est par le conseil de M. votre père que je leur ai donné la forme de dialogues; c'est sa présence qui autorise la liberté et la gaieté qui y règnent, et son approbation qui m'enhardit à les publier. Je serais ingrat envers l'un et l'autre, si on ne lisait au commencement ou à la fin votre nom ou le sien. Je n'aurai point la fausse modestie de dépriser mon talent et mon ouvrage. Mon ouvrage est excellent; et il faut bien qu'il le soit, à en juger par la célérité de vos progrès. Mon talent ne peut être médiocre, puisque tous

mes élèves, grands seigneurs, hommes et femmes du monde, littérateurs et philosophes en sont, je dirais, presque enthousiastes. Une dédicace ne va pas sans encens; et vous n'en voulez point; à la bonne heure, je le prends pour moi.

L'ÉLÈVE.

Mais tout en plaisantant, vous dédiez.

LE MAÎTRE.

Assurément, je dédie.

Je veux qu'on sache que M. votre père et Mme votre mère ont eu de l'amitié pour moi. Je veux qu'on sache que j'ai obtenu de l'héritière de leur âme honnête et bienfaisante la même estime qu'ils m'ont accordée. Je veux qu'on sache que je suis voué pour toute ma vie à la digne famille Diderot. Je veux qu'on sache que je suis avec respect,

Mademoiselle,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

BEMETZRIEDER.

Et voilà, monsieur, malgré vous, malgré mademoiselle, une dédicace faite dans toutes les formes et qui restera; à moins que mon étoile ne m'ait destiné à être le premier homme que vous ayez affligé.

LE PHILOSOPHE.

Quelle tête!

LE MAÎTRE.

Pour cette fois, je suis sûr qu'elle est bonne. Après cela, monsieur, vous direz dans votre préface tout ce qu'il vous plaira.

FIN DU DOUZIÈME DIALOGUE, DE LA SEPTIÈME LEÇON D'HARMONIE ET DE L'OUVRAGE.

SUR

LES LEÇONS DE CLAVECIN

ET

PRINCIPES D'HARMONIE

PAR BEMETZRIEDER[1]

1771

Voici, si je ne me trompe, un ouvrage essentiel dans son genre; j'ai étudié la composition sous le grand Rameau, sous Philidor, sous Blainville, et ces habiles maîtres ne m'ont rien appris. J'ai lu presque tous les ouvrages qui ont paru sur la théorie et la pratique de l'art musical, et ils ne m'ont rien appris. Pourquoi cela? C'est que personne jusqu'ici n'avait assujetti la science de l'harmonie à une méthode fixe, et c'est le principal mérite de l'ouvrage de M. Bemetzrieder. Ce jeune homme me fut adressé comme beaucoup d'autres; je lui demandai ce qu'il savait. « Je sais, me répondit-il, les mathématiques. — Avec les mathématiques, vous vous fatiguerez beaucoup, et vous gagnerez peu de chose. — Je sais l'histoire et la géographie. — Si les parents se proposaient de donner une éducation solide à leurs enfants, vous pourriez tirer parti de ces connaissances utiles; mais il n'y a pas de l'eau à boire. — J'ai fait mon droit et j'ai étudié les lois. — Avec le mérite de Grotius, on pourrait ici mourir de faim au coin d'une borne. — Je sais encore une chose que personne n'ignore dans mon pays, la musique; je touche passablement du clavecin, et je crois entendre l'harmonie mieux que la plupart de ceux qui l'ensei-

1. Article tiré de la *Correspondance* de Grimm.

gnent. — Eh ! que ne le disiez-vous donc? Chez un peuple frivole comme celui-ci, les bonnes études ne mènent à rien ; avec les arts d'agrément on arrive à tout. Monsieur, vous viendrez tous les soirs à six heures et demie ; vous montrerez à ma fille un peu de géographie et d'histoire : le reste du temps sera employé au clavecin et à l'harmonie. Vous trouverez votre couvert mis tous les jours et à tous les repas ; et comme il ne suffit pas d'être nourri, qu'il faut encore être logé et vêtu, je vous donnerai cinq cents livres par an ; c'est tout ce que je puis faire[1]. » Voilà mon premier entretien avec M. Bemetzrieder.

Au bout de huit mois, dont les trois premiers s'étaient passés à essayer ses forces, ma fille s'est trouvée rompue dans la science des accords et dans l'art du prélude. Comme il m'arrivait souvent d'assister aux leçons, j'y remarquais un enchaînement, une suite, qui ne pouvaient manquer de conduire au but. Je conseillai à M. Bemetzrieder d'écrire ces leçons pour ma fille et pour moi. Quand elles furent écrites, je jugeai qu'elles pouvaient être d'une utilité générale ; elles étaient en mauvais français tudesque ; je les traduisis dans ma langue avec le plus de simplicité et d'élégance qu'il me fut possible. Je leur conservai la forme de dialogues que l'auteur leur avait donnée, et je voulus que dans ces dialogues les interlocuteurs gardassent leur caractère. Voici en abrégé la méthode de l'auteur, qui ne suppose pas la première idée de musique dans son élève.

Connaître les touches de l'instrument ; discerner les treize sons de l'octave et les douze intervalles qui les séparent ; ne considérer pour le moment, de ces treize sons, que ceux qui servent à former les huit sons de l'octave diatonique ; s'instruire de la nature des sept intervalles que forment entre eux ces huit sons ; distinguer deux modes, le majeur et le mineur, et la marche des huit sons de l'octave, tant en montant qu'en descendant dans l'un et l'autre mode ; prendre chacun des douze sons de l'octave chromatique pour tonique d'une nouvelle octave ; faire succéder, à chacune de ces toniques, huit sons suivant les modèles du majeur et du mineur ; reconnaître vingt-quatre tons, douze majeurs et douze mineurs ; s'occuper des

1. On reconnaîtra ici un passage que nous avons signalé dans le *Neveu de Rameau*.

rapports qui régissent et qui rapprochent ces tons, et se familiariser ainsi avec le nombre des dièses, des bémols, et des notes naturelles qui leur sont propres; s'exercer dans ces vingt-quatre tons; les posséder tous également; jouer la gamme de chaque ton avec les deux mains; former différents enchaînements de gamme dans les tons relatifs; parcourir tous ces tons à l'aide de différentes portions de gamme; se faire une idée nette des clefs, des notes, de leur valeur, des mesures et des pauses, étude superflue pour ceux qui ne veulent ni lire ni écrire; sentir qu'on peut, dans chaque ton, créer de la mélodie et de l'harmonie; la mélodie qu'on ne tient que du génie et non d'un maître, mise à part, produire l'harmonie naturelle du corps sonore dans tous les tons; enchaîner ces tons par quinte, par quarte, représentant chaque ton par sa gamme ou par une portion de sa gamme; frapper cette harmonie principale indistinctement avec les deux mains; s'assurer par des exemples qu'on n'altère point l'harmonie, en employant les sons qui la composent alternativement et sous diverses positions; préoccuper tellement l'organe du corps sonore de chaque ton, que le ton, sa gamme et son corps sonore se présentent à la fois à la tête et aux doigts; accoutumer insensiblement l'oreille aux changements de ton, par la succession des tons donnés par la nature; travailler jusqu'à ce que le corps sonore de chaque ton ait fixé son harmonie dans l'oreille; avoir les vingt-quatre tons si familiers que l'on puisse dire, au milieu d'une marche, sans savoir le clavecin, c'est tel ou tel son; un ton nommé à discrétion, en exécuter sur-le-champ la gamme, et parcourir toute l'étendue du clavier par une succession de gammes, à l'imitation du corps sonore ou de l'harmonie consonnante de la tonique; introduire dans chaque ton cinq autres consonnantes, celle de seconde, tierce, quatrième, cinquième et sixième notes; en former dans tous les tons une phrase harmonique; mettre des harmonies consonnantes par la pratique de la même phrase dans tous les tons; saisir les caractères propres aux vingt-quatre tons.

Deux harmonies dissonantes introduites dans chaque ton, entrelacer ces harmonies avec les harmonies consonnantes de la tonique, de la quatrième, de la cinquième et de la sixième note, et en former une nouvelle phrase harmonique à exercer

dans tous les tons; apprendre à connaître les accords que produisent les harmonies qu'on connaît, avec les basses qu'elles peuvent accompagner; donner successivement pour basse à chaque harmonie les notes qui la composent; compter les rapports que ces harmonies font avec leurs basses, et déterminer ainsi la dénomination de ces accords par leur propre nature; retenir que chaque harmonie consonnante fournit trois accords; que chaque harmonie dissonante en fournit quatre, et qu'il y en a trois autres produits par l'harmonie dissonante de la dominante, accompagnant la tonique et les tierce majeure et mineure; remarquer la place que tient dans la gamme la basse de chaque accord, afin qu'on en puisse dire comme, par exemple, de la fausse quinte : la basse de cet accord est sensible de l'octave, l'harmonie qui la produit est la dissonance de la dominante, donc pour faire un accord de fausse quinte en *sol* bémol majeur, il faut frapper pour basse la sensible *fa* de la main gauche, et de la droite exécuter l'harmonie dissonante de la dominante *ré* bémol, *fa, la* bémol, *ut* bémol; donc je suis en *si* bémol, si la fausse quinte est sur *la*, et l'harmonie qui produit cet accord est *fa, la, ut, mi* bémol; et ainsi de tous les autres accords et dans tous les tons.

Une note de basse étant donnée, accompagner chaque note de la gamme par toutes les harmonies qui renferment cette basse, et assigner à chaque note de la gamme les accords qui lui sont propres; choisir un seul accord à chaque note, et accompagner la gamme avec la fausse quinte, le triton, l'accord parfait de la tonique, l'accord de sixte sur la tierce, et traverser tous les tons majeurs; connaître les signes indicatifs des accords sur les notes de basse, étude particulière à ceux qui se proposent de lire et d'écrire, inutile aux autres; parcourir la gamme avec des accords dissonants seuls; parcourir l'octave chromatiquement de la main gauche, l'accompagner de sa droite de plusieurs manières; savoir ce que c'est que les accords de suspension; employer tous les accords spécifiés jusqu'ici en accompagnement à des progressions de basse qui promènent dans tous les tons; se faire aux différentes manières d'entrer dans un ton et d'en sortir; passer à l'harmonie d'emprunt, à l'harmonie superflue, et aux accords qui en émanent.

Familiarisé avec ces deux nouvelles harmonies et avec leurs accords, parcourir de nouveau la gamme et en accompagner chaque note de toutes les harmonies qui la renferment, assignant derechef à chaque note tous les accords qu'elle peut supporter; revenir à l'octave chromatique, et la parcourir à l'aide de quelques accords d'emprunt et superflus; s'exercer à de nouveaux passages d'un ton à un autre, fournis par l'harmonie d'emprunt; traverser avec tous ces accords toutes les modulations par de nouvelles progressions de basse; savoir former soi-même une progression et pratiquer beaucoup d'accords sur la même basse, sans même la changer; reprendre les six harmonies consonnantes, en former deux nouvelles phrases harmoniques, l'une pour les tons majeurs, l'autre pour les tons mineurs.

Introduire dans chaque ton cinq nouvelles harmonies dissonantes, les lier aux six harmonies consonnantes et aux deux premières harmonies dissonantes, et en former une nouvelle phrase harmonique pour tous les tons majeurs et une autre pour les tons mineurs; discuter les accords produits par ces nouvelles harmonies; accompagner chaque note de la gamme en majeur avec tous les accords résultant des six harmonies consonnantes et des sept harmonies dissonantes; accompagner chaque note de la gamme en mineur avec tous les accords résultant des six harmonies consonnantes et des neuf harmonies dissonantes; connaître par quelques exemples l'usage des accords de septième; s'occuper de quelques nouveaux passages d'un ton dans un autre, et y entrer par trois, quatre, cinq, six ou sept dissonantes.

Récapituler soigneusement tout ce qui précède, ou se rendre compte des dièses ou des bémols appartenant à chaque ton, des rapports qui existent entre les différents tons; revenir sur les six harmonies consonnantes, les sept harmonies dissonantes en majeur, les neuf harmonies dissonantes en mineur; approfondir par pratique et par réflexion toute la fécondité de cette richesse; frapper subitement un accord quelconque dans un ton donné, en accompagner une basse donnée, parcourir tous les tons, se rompre dans tous les changements de tons, et préluder comme l'élève le fait à la fin de l'ouvrage de M. Bemetzrieder, et comme peuvent le faire plusieurs de ses écoliers qui possè-

dent tout ce qui précède, qui l'exécutent, et qui rendent compte de leur marche, les uns sans être capables de jouer un menuet, d'autres, même sans connaître une note de musique.

Cela paraît incroyable au premier coup; le fait n'en est pas moins vrai; et il y en a nombre d'expériences entre lesquelles je puis nommer ma fille, qui n'a pas encore dix-huit ans, qui ne s'est point fatiguée, et qui est sortie de cette étude dans l'espace de huit mois, avec la certitude qu'elle n'oublierait jamais ce qu'elle avait appris, et l'attestation de nos premiers maîtres, qu'elle pourrait, au besoin, disputer un orgue au concours.

Telle est l'analyse de la partie pratique de l'ouvrage de M. Bemetzrieder, partie pratique indépendante de toute idée systématique.

La science de l'harmonie n'est donc plus une affaire de longue routine; c'est donc une connaissance que l'on peut acquérir en très-peu de temps, et avec une dose d'étude et d'intelligence médiocre : on en peut donc faire une partie de l'éducation; et tout enfant qu'on y aura appliqué, pendant une année au plus, pourra se vanter d'en savoir là-dessus autant et plus qu'aucun virtuose.

Au sortir des leçons de M. Bemetzrieder, un élève suit sans peine la marche de la pièce de musique la plus fougueuse et la plus variée; et toute la science de l'accompagnement se réduit à une lecture qu'on peut apprendre sans maître.

Sa théorie n'occupe que les dernières pages de son ouvrage; ce sont, certes, les vues d'un homme de génie, ébauchées à la vérité.

Sans s'inquiéter beaucoup comment les treize sons de l'octave nous sont venus, il en forme vingt-quatre tons dont chacun renferme huit sons.

De ces huit sons quatre sont donnés par la nature du corps sonore, savoir ceux qui correspondent aux nombres 1, 3, 5, 8, ou le corps sonore, la tierce, la quinte et l'octave.

Entre ces quatre sons primitifs, l'art en a intercalé quatre autres destinés à appeler le retour des quatre sons naturels. Ces quatre appels correspondent aux nombres 7, 2, 4, 6, ou la septième, la seconde, la quarte et la sixte.

Toute musique, soit mélodie, soit harmonie, est fondée sur la nature des appels.

En *ut; ut, mi, sol, ut;* voilà les sons donnés par la nature ou la résonnance du corps sonore; ce sont les termes du repos. Les appels ou les sons dissonants avec les sons naturels; en *ut*, sont *si, ré, fa, la.*

Faire de la mélodie ou de l'harmonie, c'est faire succéder les tons naturels aux appels; s'écarter de la nature et y revenir; se fatiguer et se reposer.

On peut s'écarter du corps sonore, le choquer, l'appeler de plusieurs manières.

Un son en lui-même n'est ni consonnant, ni dissonant; il ne l'est que relativement à d'autres; ainsi en *ut*, dans le chant, *si, ut*, le *si* choque, appelle le son naturel et primitif *ut*, dissone avec ce son.

Un son n'est en lui-même ni son naturel, ni appel, ni appelé, ni tonique, ni sensible; il peut devenir tout ce qu'il plaît d'en faire, selon qu'on le rapporte à tel ou tel autre son, ou à telle ou telle autre gamme.

En *ut*, dans l'harmonie dissonante de la dominante *sol, si, ré, fa*, les sons *fa, sol*, conjoints, forment la dissonance; les sons *si* et *ré* sont des intervalles disjoints et consonnants en eux-mêmes; mais chacun d'eux rapporté à la résonnance du corps sonore en choque les sons naturels, dissone avec eux, fait désirer le retour de ce corps, tandis que le *fa* sollicite le *mi*.

Les appels ont différentes énergies; ce sont elles qui déterminent et la chaîne des sons naturels et le choix des basses.

Les mêmes appels peuvent inviter différents corps sonores.

Les appels s'ordonnent dans la phrase harmonique selon leur énergie, et chacun a sa place déterminée. Le corps sonore ne peut répondre qu'à deux, trois, quatre appels ou sollicitations successives.

De l'ordre successif des appels naissent la diversité de mesures, la place et la durée des sons appelés. Idée bien vraie et bien neuve.

L'harmonie résultante de l'harmonie dissonante de la sensible, ou le sixième écart de la nature dans l'ordre des appels

en majeur, est la même chose que l'appel de la dissonance de seconde en mineur relatif, ou le quatrième écart de la nature selon l'ordre des appels dans ce mode.

La même grande dissonance, ou le sixième écart de la nature dans l'ordre des appels en mineur, sollicite en même temps le corps sonore des quatre tons mineurs.

L'harmonie superflue appelle où conduit à deux tons différents, éloignés l'un de l'autre d'un intervalle de fause quinte ou de triton.

La douceur du repos étant limitée par la nature, l'énergie des appels l'est aussi; et tant qu'on ne trouvera pas le moyen d'augmenter cette douceur, il ne sera pas permis d'accroître à discrétion le nombre et la durée des appels; et voilà la seule règle d'admission ou d'exclusion d'un appel quelconque.

La théorie des appels satisfait à tous les phénomènes de la musique; elle est donc préférable à la basse fondamentale.

On déduit de cette théorie tout le ressort de la marche musicale sans effort et sans exception.

On a fait quelques questions et quelques objections à l'auteur.

On lui a demandé la formation de la gamme dans ses principes, et il l'a donnée plus simple, plus vraie, et avec bien moins de prétention que les auteurs qui l'ont précédé, regardant sa conjecture et les autres comme des frivolités plus nuisibles qu'utiles à la science pratique de l'art.

Il a prétendu que toute cette distinction scientifique des tons majeurs et mineurs dans une même gamme n'était qu'une impertinence, et il le prouve par le jugement de l'organe, la pratique de la musique, les principes de l'harmonie reçue, la facture des instruments, et des expériences qu'il a faites, et qu'on peut refaire aisément, comme de donner à deux concertants leurs parties, l'une notée en *ut* dièse, et l'autre en *ré* bémol, sans qu'ils soupçonnent, en exécutant, la supercherie qu'on leur a faite.

Il rapporte les différents caractères des modulations à la préoccupation de l'oreille par un nouveau corps sonore, à la différence du grave à l'aigu, à la résonnance plus ou moins forte d'une tonique et d'une autre, à la facture de l'instrument, à son accord et à d'autres causes physiques.

Il regarde le mode mineur comme le produit de l'écart le plus faible de la nature.

A mon avis, s'il y a un bon livre original et utile, c'est celui de M. Bemetzrieder ; c'est celui-ci qui coupe bien franchement les lisières au génie ; et tant que ses antagonistes n'auront pas trouvé le secret d'empêcher le progrès de ses élèves, ils peuvent se taire.

M. Bemetzrieder compte parmi ses élèves des hommes et des femmes du premier rang, des musiciens par état, des hommes de lettres, des philosophes, des jeunes personnes, des personnes âgées (car l'âge et l'ignorance de la pratique de la musique n'y font rien), des gens qui ont pris leçons pendant des années entières d'autres compositeurs, et qui n'ont rien appris ; et tous conviennent que sa méthode conduit au but. Un des premiers maîtres d'accompagnement l'a adoptée et s'y conforme dans ses leçons ; il a même eu la franchise de dire que, s'il en eût été l'inventeur, il se serait bien gardé de la publier.

Mais les nouvelles doctrines ne s'établissent jamais sans quelque opposition de la part de la vanité, de l'ignorance et de l'intérêt. L'intérêt et la vanité craignent qu'on ne les dépouille. L'ignorance ne veut rien apprendre, ou parce qu'elle croit tout savoir, ou parce qu'elle est paresseuse. A cette occasion je vais raconter un fait de la plus grande certitude. Dans une université étrangère, mais qui n'est pas éloignée de Paris, un jeune professeur, plein de lumières et de zèle, proposa de composer et d'imprimer un cours à l'usage de tous les colléges ; et son motif, très-solide et très-louable, était d'épargner un temps précieux qu'on perdait à dicter des cahiers ; il laissait à chaque professeur la liberté de contredire le cours imprimé, lorsqu'il aurait des opinions qui lui paraîtraient vraisemblables. Il confie son idée à quelques amis, on l'approuve ; il cherche à se faire des partisans ; il visite ses confrères, parmi lesquels il se trouva un vieux cartésien qui lui tint ce discours, dont il faut au moins approuver la sincérité : « Mon cher confrère, tu es jeune et je suis vieux. Le temps de travailler, qui est présent pour toi, est passé pour moi. Je n'entends rien à votre nouvelle doctrine ; jamais je ne la posséderais assez bien pour n'être pas à tout moment embarrassé par mes écoliers. Cela est déplaisant ; au lieu que je me tire toujours d'affaire avec le

distinguo. » Et puis voilà mon vieillard qui prend sa robe de professeur par les deux coins et qui se met à danser en chantant :

> Il y a trente ans que mon cotillon traîne;
> Il y a trente ans que mon cotillon pend [1].

Son jeune confrère se mit à rire, s'en alla, et abandonna un projet excellent qui n'a point eu lieu.

Les exemples sont imprimés dans l'ouvrage de M. Bemetzrieder, le premier de quelque importance dans ce genre de typographie. C'est un volume in-4° de 360 pages.

1. Refrain d'une vieille chanson.

FIN DU TOME DOUZIÈME.

TABLE

DU TOME DOUZIÈME.

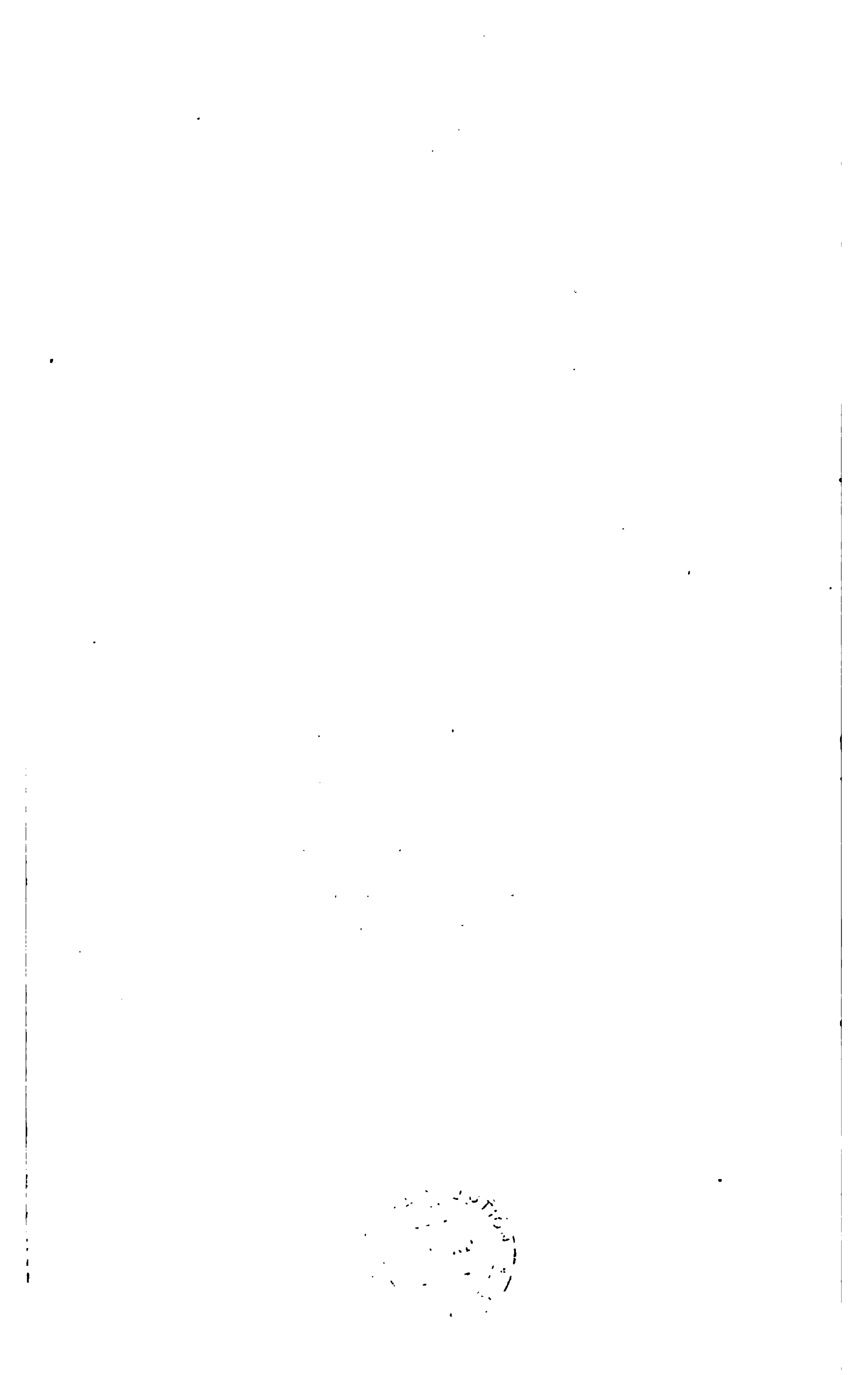
Pages.

BEAUX-ARTS.

DEUXIÈME PARTIE.

FIN DE LA TABLE DU TOME DOUZIÈME.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT. — [1]



ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DIDEROT

REVUES SUR LES ÉDITIONS ORIGINALES

COMPRENANT CE QUI A ÉTÉ PUBLIÉ A DIVERSES ÉPOQUES

ET LES MANUSCRITS INÉDITS

CONSERVÉS A LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ERMITAGE

NOTICES, NOTES, TABLE ANALYTIQUE

ÉTUDE SUR DIDEROT

ET

LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE AU XVIII[e] SIÈCLE

PAR J. ASSÉZAT

TOME DOUZIÈME



PARIS

LIBRAIRIE GARNIER FRÈRES

6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

18

Imp Ferro 6-71

